С. Н. ХУДЕКОВЪ.

# ИСТОРІЯ ТАНЦЕВЪ

С. Н. Худековъ.
ИСТОРІЯ ТАНЦЕВЪ
ЧАСТЬ II
П. Ламбинъ
С.-ПЕТЕРБУРГЪ 1914 г.

*Многоуважаемому Ивану Федоровичу Манцулову съ просьбою не судить строго первую часть своего далеко несовершеннаго и скромнаго труда.*
*С. Худековъ*

С. Н. ХУДЕКОВЪ.

# ИСТОРІЯ ТАНЦЕВЪ

## ЧАСТЬ I.

С. ПЕТЕРБУРГЪ
1913

Рисунки въ настоящемъ изданіи частью исполнены художниками, гг. Бодаревскимъ. Измайловичемъ, Ламбинымъ, К. Маковскимъ, Чикинымъ и др., частью же воспроизведены съ рельефовъ и античныхъ вазъ, а также и съ рисунковъ изъ коллекціи С. Н. Худекова.

Типографія „Петербургской Газеты“ Владимірскій пр., № 12. С. Н. Худекова.

ТАНЦЫ — первая глава человѣческой культуры.

КАЖДЫЙ народъ, каждая эпоха имѣли свои формы танцовальнаго искусства.

ГДѢ танцы, тамъ веселье, радость, счастіе и любовь.

ОГЛАВЛЕНІЕ

О Г Л А В Л Е Н І Е.

Танцы, въ ихъ совокупности, составляютъ такую обширную отрасль искусства, что кодификація ихъ почти невозможна.

Едва ли кому нибудь удастся изобразить полную картину послѣдовательнаго развитія хореграфическаго искусства, заключающаго въ себѣ свѣтлое отраженіе каждой данной эпохи и имѣющаго рѣзко отличающіяся другъ отъ друга характерныя особенности, которыя, у каждаго народа, создавались самостоятельно въ крайне разнообразныхъ фигурахъ и образахъ. О древнихъ танцахъ у сошедшихъ съ политическаго горизонта народовъ можно судить только по нѣмымъ образцамъ древности.

Возвести въ стройную систему эволюцію танцевъ составляетъ задачу почти не разрѣшимую. Трудна эта задача потому, что античныя, скульптурныя изваянія, найденныя въ раскопкахъ Египта, Индіи, Греціи и пр., хотя свидѣтельствуютъ о древности танцевъ, но всѣ сдѣланныя по нимъ заключенія, по меньшей мѣрѣ, гадательны. Историки же, писавшіе о культурѣ древняго міра, мало касались хореграфіи. Они скользили по поверхности, удостовѣряя только, что „люди танцовали“. Сущность же и значеніе танцевъ совершенно не обслѣдованы, не смотря на то, что къ разъясненію этой стороны искусства приложено было не мало труда, но, въ результатѣ, приходилось считаться съ большими противорѣчіями. Даже тотъ ореолъ, которымъ окружили художественную

пластику грековъ, подвергался неоднократно значительной переоцѣнкѣ. Находились критики, которые увѣряли, что красота линій и художественныхъ образовъ въ античныхъ, греческихъ танцахъ не въ мѣру возвеличена и, не по заслугамъ, прославлена.

Вообще, хореграфическая литература очень бѣдна, отрывочна и большею частью случайна. Древнѣйшее и наиболѣе популярное изъ всѣхъ искусствъ — „танцы"—ни разу не подвергалось научному методу изслѣдованія; поэтому все, написанное о танцахъ, большею частью произвольно и лишено критической оцѣнки. Да и врядъ ли такая оцѣнка можетъ быть сдѣлана. Только въ очень недавнее время, начали удѣлять мѣсто „божественному" искусству грековъ. Появились отдѣльныя монографіи и изслѣдованія, обоснованныя, впрочемъ, на чисто апріорныхъ выводахъ и ожидающія еще особенно тщательной, критической оцѣнки. Между прочимъ, недавно появились сухія умозаключенія объ эволюціи танцевъ нѣкоторыхъ нѣмецкихъ изслѣдователей; но всѣ сдѣланные выводы составляютъ только личный взглядъ авторовъ, который едва-ли можетъ быть признанъ достовѣрно—точнымъ.

Заручившись почти всѣмъ изданнымъ, на разныхъ языкахъ, матеріаломъ, мы приняли на себя посильный трудъ составить, по возможности, толковую выборку изъ работъ лицъ, трактовавшихъ о „танцѣ", во всѣхъ пройденныхъ имъ стадіяхъ развитія.

Сознаемся, что трудъ нашъ не совершененъ. Онъ далеко не исчерпываетъ вопроса объ эволюціи „танца". Но, руководствуясь единственно любовью къ благородному искусству „жеста и пластики", мы хотѣли, и съ своей стороны, внести скромную лепту въ эту мало обслѣдованную область.

Для лучшаго уразумѣнія какъ исторіи хореграфіи, такъ и всѣхъ фазисовъ развитія танца, вылившагося въ красивую форму современнаго балета, мы считаемъ необходимымъ вкратцѣ выразить принятую нами систему, при изложеніи развитія хореграфическаго искусства, во всѣхъ его разнообразныхъ проявленіяхъ.

Строгая послѣдовательность историческаго изложенія, конечно, невозможна и едва ли, кѣмъ нибудь, можетъ быть осуществлена. Преграды на такомъ пути непреодолимы. Священные, бытовые и сценическіе танцы у разныхъ народовъ настолько перепутаны и, вмѣстѣ съ тѣмъ, такъ тѣсно связаны между собою, что рѣзкой грани между ними поставить невозможно. Они то стоятъ особнякомъ, то развиваются самостоятельно. Большею же частью, одинъ танецъ дополняетъ другой. Священные танцы вытекли изъ народныхъ, служившихъ для развлеченія массъ; собственно же сценическіе танцы или итальянско-французскіе придворные, совершившіе свой ходъ со времени эпохи Возрожденія, представляютъ собою не что иное, какъ стилизованные народные или античио-греческіе съ добавленіемъ къ нимъ только тѣхъ завитковъ и жестовъ, которые, благодаря произвольной фантазіи сочинителей-балетмейстеровъ, согласовались ими съ изящными требованіями данной эпохи.

Такимъ образомъ, хотя не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что перво-

образъ „танца“ кроется въ бытовой простотѣ народа, но послѣдовательное изложеніе его развитія, вслѣдствіе разнообразія его направленія въ различныхъ странахъ, затруднительно еще потому, что съ исторіей танца связана масса соприкасающихся съ ней другихъ вопросовъ культурнаго порядка.

Каждая страна имѣла свою собственную культуру, потому и танцовальное искусство вездѣ развивалось самостоятельно, отражаясь въ послѣдствіи и въ другихъ странахъ, воспринимавшихъ пригодныя для нихъ формы. Связать все въ единую, цѣльную исторію не соотвѣтствовало бы истинѣ. Въ виду этого и въ силу чисто техническихъ условій, мы должны были остановиться на какой-либо заранѣе установленной системѣ.

Удѣливши сначала мѣсто разъясненію вопроса о происхожденіи танца и о послѣдовательномъ его развитіи, на первый планъ поставлены вымершіе, античные народы, у которыхъ танцы занимали опредѣленное мѣсто въ историческомъ ходѣ ихъ культурной жизни.

Крайній Востокъ, то есть Китай, служитъ нагляднымъ примѣромъ, что въ этой странѣ, за нѣсколько тысячъ лѣтъ до христіанской эры, уже существовали танцы, которые, однако, какъ бы застыли въ своихъ малоподвижныхъ, примитивныхъ формахъ.

Затѣмъ, колыбелью танцевъ могутъ считаться Египетъ, Индія. При описаніи хореграфическаго искусства въ этихъ странахъ, мы коснулись и современныхъ танцевъ, на побережьѣ Средиземнаго моря и танцевъ въ Индіи—„странѣ Баядерокъ“. Это сдѣлано съ цѣлью, чтобы показать, на сколько живучъ тотъ стиль и тотъ рисунокъ танца, который, какъ бы преемственно, переходя изъ рода въ родъ, до сихъ поръ представляетъ пережитокъ самыхъ отдаленныхъ временъ.

Объяснивши значеніе танцевъ у евреевъ, видное мѣсто удѣлено Греціи, какъ классической странѣ, создавшей неувядаемые и изящнѣйшіе въ мірѣ образцы красоты, вылитой въ вѣчно живучія формы идеальной пластики.

По стопамъ Греціи, шло постепенное развитіе пантомимнаго искусства въ Римѣ, вплоть до его упадка.

Описаніе танцевъ въ названныхъ странахъ составило первую часть нашего изданія.

Въ слѣдующія части вошли средніе вѣка и за ними эпоха Возрожденія. Съ этого момента, хореграфія вступила въ такой фазисъ своего развитія, что представилась уже полная возможность услѣдить историческое, послѣдовательное развитіе сценическаго, балетнаго искусства. Послѣ реформъ, завѣщанныхъ великимъ хореграфическимъ новаторомъ Новерромъ, мы подробно остановились на золотомъ вѣкѣ хореграфіи, а также на характеристикѣ цѣлой плеяды балетныхъ кометъ, съ шумомъ и блескомъ пролетѣвшихъ по всѣмъ столицамъ міра, преклонявшимся передъ геніемъ дивныхъ служительницъ Терпсихоры.

Послѣдняя часть изданія, въ двухъ отдѣлахъ, посвящена описанію національныхъ танцевъ народовъ, населяющихъ оба земныя полушарія. На народные танцы обращено особенное вниманіе, потому что въ нихъ, какъ въ зеркалѣ, отражается характеръ и духъ каждаго народа, удѣляющаго въ своей жизни

извѣстное мѣсто этимъ послѣднимъ остаткамъ первобытно-наивнаго искусства. Кромѣ того, опредѣливши значеніе балета въ ряду изящныхъ искусствъ, отдѣльное мѣсто отведено всему, что имѣетъ отношеніе къ танцовальному искусству, а именно: 1) Теорія танцевъ, балетная школа. 2) Характеристики балетныхъ артистовъ. 3) Краткое изложеніе салонныхъ танцевъ. 4) Орхесографія — запись танцевъ. 5) Танцы въ поэтическихъ сказаніяхъ народовъ. 6) Танцы разныхъ сектъ. 7) Танцы въ театрахъ „Варіете", развившіеся самостоятельно, внѣ вліянія балетной сцены и представившіе собою яркое отраженіе даннаго времени, какъ характерное явленіе эпохи. Въ заключеніе, выяснивши вліяніе музыки на танцы, мы удѣлили мѣсто хореграфическому модернизму и опредѣлили значеніе новаго направленія въ искусствѣ, выразившагося въ стремленіи вернуться къ античнымъ формамъ, возродившимся на сценѣ, благодаря таланту Дунканъ и ея послѣдователей.

Не желая облекаться въ тогу ученаго педантизма и чтобы не обременять читателя многочисленными цитатами, ссылками и излишними указаніями на сочиненія, изъ которыхъ почерпнуты наши свѣдѣнія, мы ограничились приложеніемъ къ концу изданія списка сочиненій, составляющихъ нашу библіотеку, послужившую матеріаломъ для составленія посильнаго нашего труда. Въ этотъ списокъ вошли и тѣ изданія, которыми мы пользовались въ національной библіотекѣ парижской оперы, этомъ лучшемъ и обширнѣйшемъ книгохранилищѣ по танцовальному искусству.

Считаемъ необходимымъ сдѣлать небольшое разъясненіе. Во всемъ изданіи мы, по неволѣ, употребляли французскіе термины танцовальной грамматики. Подходящихъ словъ для замѣны „па", „антраша" и проч. въ русскомъ лексиконѣ не имѣется. Эту уступку французскому языку, впрочемъ, сдѣлали и всѣ культурные народы, хореграфическія сочиненія которыхъ испещрены французскими „терминами", вошедшими въ всемірный балетный обиходъ.

Кромѣ того, мы невольно сдѣлали отступленіе въ пользу неправильно примѣняемаго нами слова „хореграфія".

Происходя отъ греческаго слова, „хореграфія", по буквальному смыслу, выражаетъ собственно „науку" писанія танцевъ. Въ силу же установившихся традицій, слово „хореграфія" принято примѣнять въ значительно болѣе широкомъ смыслѣ. Подъ этимъ понятіемъ подразумѣвается все танцовальное искусство какъ въ общемъ, такъ и въ частномъ его значеніи. Поэтому, искусство танцевъ, во всѣхъ его проявленіяхъ, и мы называемъ однимъ общимъ словомъ „хореграфія", получившимъ право гражданства, какъ въ спеціальной—балетной, такъ и въ общей литературѣ.

Настоящій трудъ мы не выдаемъ за нѣчто непреложно истинное, но можемъ удостовѣрить, что фактическая сторона не вымышлена, а взята изъ источниковъ, значительно провѣренныхъ и заслуживающихъ довѣрія.

Для большей наглядности, мы снабдили изданіе рисунками, часть которыхъ принадлежитъ фантазіи разныхъ художниковъ, старавшихся, по возможности

точно, воспроизвести хореграфическіе мотивы, какъ античнаго міра, такъ и новѣйшихъ временъ.

Въ заключеніе, остается сказать, что мы и не претендуемъ на то, чтобы изданіе стало въ ряду „ученыхъ“ трактатовъ. Избѣгая навѣять скуку навязчивой эрудиціи, мы задались единственною цѣлью дать любителямъ хореграфіи наглядное представленіе о томъ, какіе фазисы пережило это искусство въ разныхъ странахъ.

Поклоненіе богинѣ Терпсихорѣ.

## I.

Отношеніе танцевъ къ другимъ искусствамъ. Шагъ—первый элементъ танца. Танецъ—нѣжный разговоръ. Мнѣнія Монтегацци, Платона, Дарвина, Бехтерева и др. Вліяніе ритма.

У ВСѢХЪ народовъ, находящихся какъ въ дикомъ состояніи, такъ и достигнувшихъ высокой степени цивилизаціи, вмѣстѣ съ природными элементами пластики замѣчается склонность къ танцамъ и пѣнію. Танецъ, въ формѣ ритмическаго движенія, съ пластическими формами совмѣщаетъ въ себѣ скульптуру съ живописью, какъ выраженіе опредѣленнаго порядка въ пространствѣ. Благодаря же неразрывно связанному съ танцемъ ритму, онъ можетъ быть причисленъ и къ искусствамъ, родственнымъ съ музыкой.

Независимо этого, танецъ имѣетъ очень близкое отношеніе и къ драматическому искусству. Мимика лица, жесты, позы, аттитюды — это средства для выраженія драматическихъ положеній. Все это, вмѣстѣ взятое, показываетъ, на сколько разнообразны элементы, входящіе въ область танцовальнаго искусства.

Человѣкъ двигается въ силу необходимости или для удовлетворенія чисто инстинктивныхъ потребностей. Въ такомъ положеніи, человѣкъ ничѣмъ не отличается отъ животныхъ. Но у животнаго, лишеннаго сознанія красоты, нѣтъ и способности къ развитію, въ са-

момъ себѣ, тѣхъ условій, изъ которыхъ создалось искусство, во всѣхъ его разнообразныхъ проявленіяхъ.

Хотя въ движеніяхъ животнаго можно не рѣдко отмѣтить не только извѣстную симметрію, а также правильность и грацію, но всѣ эти элементы искусства проявляются у животныхъ безъ сознанія ихъ прелести, безъ ощущенія вѣчныхъ законовъ красоты.

Какіе бы изящные полеты ни совершала птица, какіе бы граціозные прыжки ни дѣлала серна,—но всѣ ихъ эволюціи не имѣютъ ничего общаго съ искусствомъ, начало котораго положено человѣчествомъ съ того момента, когда оно достигло извѣстной степени цивилизаціи, и когда былъ указанъ ему истинный путь къ самосовершенствованію и къ усвоенію чувства прекраснаго.

Шагъ—вотъ начальный элементъ танца. Это—естественный способъ передвиженія. Въ силу законовъ чисто физическихъ, каждый шагъ требуетъ новаго импульса и, исходя отъ состоянія спокойствія къ новому положенію покоя, естественно дѣлится на два періода. Отъ продолжительности этихъ ритмичныхъ періодовъ вытекаетъ чувство симметріи и порядка, которое, въ свою очередь, создаетъ рядъ комбинированныхъ движеній, подчиненныхъ различнымъ размѣрамъ ритма.

Изъ обыденной ходьбы развился и танецъ, согласованный съ общими законами искусства и сообразно съ своими, собственными правилами.

Развитіе танца можно раздѣлить на двѣ части: одну, относящуюся къ управленію безконечно разнообразныхъ движеній, прямыхъ, кривыхъ, вогнутыхъ и во всѣхъ вообще направленіяхъ и линіяхъ; другая же часть заключается въ гармоническихъ сочетаніяхъ разнообразныхъ движеній всего корпуса вообще, а также и частей его, то есть рукъ, шеи, головы и игры физіономіи.

Это, такъ сказать, механическіе элементы. Но танецъ можетъ быть разсматриваемъ какъ „искусство" только тогда, когда въ него вложена и „душа". Танецъ долженъ „говорить", обязанъ быть выразительнымъ и каждое движеніе должно изображать какъ живую природу, такъ и человѣческія чувства и страсти.

Такимъ образомъ, танецъ есть не что иное, какъ послѣдовательная цѣпь разныхъ механическихъ, тѣлесныхъ движеній, согласованныхъ съ настроеніемъ человѣка и подчиненныхъ музыкальному ритму. По принципу своему, танецъ, подобно жесту, былъ всегда и у всѣхъ народовъ выраженіемъ внутреннихъ чувствъ; былъ нѣжнымъ разговоромъ, гдѣ посредствомъ позъ, скачковъ и пр., выражались радость, горе, злость, нѣжность и прочее. Танецъ всегда имѣлъ свою психологію, находившуюся въ соотвѣтствіи съ мѣстомъ, временемъ и національностью. Движенія первобытныхъ народовъ постепенно подчинялись извѣстнымъ правиламъ; рѣзкія, грубыя формы замѣнялись болѣе изящными, и такимъ путемъ, выработался самостоятельный кодексъ танцовальнаго искусства, получившаго право гражданства во всемъ мірѣ.

Исходя изъ сказанныхъ положеній, не трудно опредѣлить, что слѣдуетъ понимать подъ словомъ „танецъ".

Это рядъ механическихъ тѣлодвиженій, сопровождаемыхъ жестами, выражающими душевное настроеніе человѣка, жестами, въ которыхъ, несомнѣнно, заключается осмысленное, мимическое начало.

Какимъ же образомъ народился танецъ и жестъ? Гдѣ слѣдуетъ искать его начало и затѣмъ дальнѣйшее его развитіе?

Вопросы эти неоднократно, съ разныхъ точекъ зрѣнія, разрѣшались крупными умами, и большинство пришло къ несомнѣнному заключенію, что танецъ зиждется въ природѣ самаго человѣка.

Находясь долгое время въ дикомъ состояніи, человѣкъ довольствовался самыми скромными потребностями. Удовлетвореніе его надобностей вызывало въ немъ чувство

радости или чувство досады. Эти ощущенія выражались рѣзкими возгласами радости и удовольствія или ужаса и отчаянія. Возгласы сопровождались жестами, опредѣлявшими произведенное на человѣка впечатлѣніе. Съ теченіемъ времени, звуки и жесты хотя и принимали болѣе точныя формы, но сдѣлались недостаточными для нагляднаго опредѣленія нуждъ человѣка и для познанія окружающей его природы.

По словамъ Монтегацци, изъ мимическихъ движеній вообще и изъ символической мимики въ частности, развилась членораздѣльная рѣчь человѣка. Поэтому, дѣлается яснымъ то громадное значеніе, которое имѣла мимика въ соціальной жизни человѣчества. Мимика, въ своемъ послѣдовательномъ развитіи, создала „слово — рѣчь“, обезпечивши такимъ образомъ положеніе человѣка на землѣ, давши ему возможность общенія другъ съ другомъ и существованія на всѣхъ пунктахъ земного шара.

Съ самыхъ древнихъ временъ, ученые интересовались изслѣдованіями о происхожденіи танцевъ, создавая при этомъ разныя поэтическія легенды.

Въ діалогѣ Алкивіада, философъ Платонъ, описывая происхожденіе танца, между прочимъ, проводитъ паралель между человѣкомъ и животнымъ. Онъ говоритъ, что молодое животное не можетъ оставаться въ состояніи покоя. Оно прыгаетъ съ видимымъ удовольствіемъ, безпрерывно волнуется, какъ бы желая истратить избытокъ своихъ силъ. Точно также и человѣкъ дѣйствуетъ подобно животному, съ тою только разницею, что человѣкъ, въ силу даннаго ему богами преимущества надъ животными, производитъ движенія осмысленно, подчиняя ихъ ритму и гармоніи.

Несомнѣнно, поэтому, что происхожденіе танца, неразрывно связаннаго съ мимикой, слѣдуетъ искать въ природѣ самаго человѣка. Средствомъ для воспроизведенія танца, какъ „поэзіи движеній“, служитъ человѣческій корпусъ, то есть тотъ аппаратъ, который наиболѣе всего близокъ человѣку. Такъ какъ нашъ корпусъ обладаетъ способностью для выраженія нашихъ волевыхъ ощущеній, то вполнѣ понятно, что человѣкъ, прежде всего, воспользовался имъ для удовлетворенія потребностей своихъ чувствъ.

При этомъ, конечно, не слѣдуетъ признавать за танецъ каждый прыжокъ. Только взаимное дѣйствіе движеній рукъ и ногъ, движеній, связанныхъ съ выразительною ми-

микою, выливается въ форму танца, получившаго, въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи, значеніе благороднаго, изящнаго искусства.

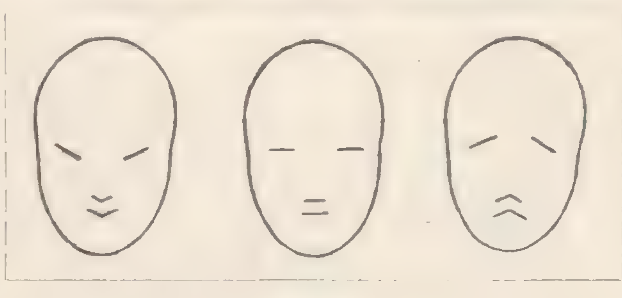
Дѣйствительно, мы видимъ, что съ момента появленія на свѣтъ ребенка, онъ начинаетъ уже чувствовать. Звуки голоса, мускулы лица и движенія корпуса, какъ и у перваго человѣка, служатъ единственными выразителями его ощущеній.

Голосомъ онъ выражаетъ радость и горе, наслажденіе и боль, нѣжность и злость. Всѣ эти ощущенія рефлективно отражаются на лицевыхъ мускулахъ и на тѣлодвиженіяхъ. Такимъ образомъ, звуки перваго народившагося на землѣ человѣка были первоисточникомъ музыки; движенія же его, вызванныя извѣстнымъ рефлективнымъ импульсомъ, положили начало осмысленному танцу.

Это подтверждается Дарвиномъ. По его заключенію, мимическія движенія лица, по смыслу ихъ, у всѣхъ народовъ одинаковы и сходны между собою. Движенія же корпуса и его оконечностей, согласно изслѣдованіямъ того же ученаго, проявляются у разныхъ народовъ въ различныхъ формахъ, сообразно климатическимъ и другимъ условіямъ жизни, а также и согласно различному пониманію душевныхъ настроеній и ощущеній.

Къ такому взгляду приходитъ и профессоръ Бехтеревъ. Въ своемъ изслѣдованіи о біологическомъ развитіи мимики у животныхъ, онъ говоритъ, что символическіе жесты не представляютъ полнаго тождества у разныхъ народовъ. Онъ указываетъ на австралійцевъ, папуасовъ, таитянъ, сомалійцевъ, эскимосовъ, какъ на рассы, не знающія поцѣлуевъ. Малайцы, при встрѣчѣ другъ съ другомъ и при объясненіи въ любви, высказываютъ свое расположеніе прикосновеніемъ носовъ. Равнымъ образомъ, и у цивилизованныхъ народовъ способы объясненій установились различные.

Такимъ образомъ, можно считать непреложнымъ, что если жесты у народовъ различны, то мимика—этотъ необходимый спутникъ танцевъ—безъ которой „танцы“ безсмысленны, у всѣхъ людей обоихъ полушарій аналогична. Губертъ Сюпервиль, а также и Клодъ Бернаръ, выясняя, что наши чувства выражаются посредствомъ обмѣна „сердца и мозга“, пришли къ заключенію, что на лицевыхъ мускулахъ чувства и страсти отражаются одинаково, какъ у культурнаго европейца, такъ и у дикаря готтентота.



(Рис. 1).

Изъ прилагаемаго графическаго рисунка (рис. 1) не трудно усмотрѣть, что основою для выраженія чувствъ служатъ три главныя схемы: центральная фигура, съ горизонтальными линіями, характеризуетъ спокойствіе, лѣвая выражаетъ радость, правая же соотвѣтствуетъ чувству горя и неудовольствія.

На этихъ схемахъ построены всѣ остальные, живые символы и впечатлѣнія, характеризующія состояніе души человѣческой—мудрость, сладострастіе и гордость, то есть, тѣ три чувства, которыя въ античной религіи олицетворялись тремя спорившими изъ за первенства богинями—Минервой, Венерой и Юноной.

Мы упомянули о мимикѣ потому, что въ танцахъ какъ непосредственно бытовыхъ, гдѣ естественнымъ образомъ проявляется экстазъ, такъ и въ сценическихъ, гдѣ мы видимъ только симуляцію экстаза—мимика, въ неразрывной связи съ музыкой, дающей извѣстное настроеніе, занимала и всегда будетъ занимать первенствующее мѣсто.

Вопросъ о томъ, что явилось на землѣ раньше—звуки—музыка или жесты—танцы, составлялъ предметъ спора между разными учеными. Хотя разрѣшеніе этого вопроса, въ ту или другую сторону, представляетъ интересъ чисто академическій, но мы, съ своей стороны, полагаемъ, что какъ музыка, такъ и танцы настолько тѣсно связаны

между собою, что первообразы ихъ выразились у человѣчества одновременно. Одно дополняло другое.

Дарвинъ, въ своей исторіи происхожденія человѣка, въ данномъ случаѣ, находитъ полную аналогію человѣка съ животнымъ. По его словамъ, обезьяны выкрикиваютъ цѣлую октаву нотъ и одновременно дѣлаютъ всевозможные жесты и прыжки. При этомъ, Дарвинъ утверждаетъ, что самцы болѣе склонны къ издаванію звуковъ, посредствомъ которыхъ они призываютъ къ себѣ самокъ. Такъ, рычитъ алигаторъ-самецъ; подруга же его беззвучна. Тоже замѣчается и у черепахъ.

Съ своей стороны, мы можемъ добавить, что голуби самцы воркуютъ и кружатся одновременно. Каждый охотникъ по лѣсамъ Россіи имѣлъ возможность наблюдать за глухарями и тетеревами на току. Самцы въ ночной тиши лѣсовъ поютъ пѣснь любви, трепещутъ крыльями и изображаютъ настоящихъ, поющихъ танцоровъ. (Рис. 2).

(Рис. 2).

У естествоиспытателей, между прочимъ, находится описаніе танцевъ журавлей, въ тактъ размахивающихъ крыльями и граціозно переступающихъ съ ноги на ногу. Упоминается и о танцѣ породы куликовъ, которые, подъ собственный свистъ, выдѣлываютъ ногами чисто балетныя фигуры. Бременскій профессоръ Шауинсландъ сдѣлалъ очень интересныя наблюденія надъ играющими и танцующими птицами. Между прочимъ, онъ лично видѣлъ, какъ надъ океаномъ летали десятки тысячъ морскихъ ласточекъ, которыя исполняли гигантскую кадриль въ воздухѣ (рис. 3). Они собирались то въ одинъ, то въ нѣсколько правильныхъ трехугольниковъ и дѣлали различныя, совершенно точныя, геометрическія фигуры.

Геккель же смотритъ на этотъ вопросъ съ другой точки зрѣнія. По его словамъ, не мужчина, а женщина, не обладавшая еще даромъ слова, привлекала къ себѣ друга своимъ нѣжнымъ голосомъ и привѣтливыми жестами. Дѣйствительно, не Адамъ соблазнилъ Еву, а прародительница наша увлекла первочеловѣка, принимая позы и дѣлая заманчивые жесты, подавая яблоко.

Изъ уваженія къ прекрасному полу, составляющему лучшее украшеніе танцовальнаго искусства, мы отдаемъ предпочтеніе этому послѣднему мнѣнію. Женщина должна считаться законодательницею пластики и танцевъ.

Вышедши изъ состоянія малосознательнаго дѣтства, взрослый человѣкъ, имѣвшій уже въ своемъ распоряженіи устную рѣчь, все таки не освободился отъ внѣволевыхъ, чисто рефлективныхъ тѣлодвиженій, близко подходящихъ къ понятію о танцовальныхъ темпахъ. Не даромъ же говорятъ, что человѣкъ прыгаетъ отъ радости; въ припадкѣ злости топочетъ ногами, угрожаетъ кулаками. Все это—танцовальныя движенія.

(Рис. 3).

Самостоятельно развивалась и музыка. Сначала, въ формѣ пѣнія, затѣмъ, при помощи изобрѣтаемыхъ инструментовъ, музыка установила ритмъ, благодаря которому создался извѣстный порядокъ. Звуками обрисовывалось состояніе души, при чемъ явились уже не механическіе, а болѣе осмысленные, ритмичные жесты, соотвѣтствовавшіе различнымъ чувствамъ.

Не трудно объяснить, физіологически, силу вліянія ритма на человѣка. Ритмъ, въ общемъ смыслѣ этого слова, присущъ мірозданію и всей природѣ вообще. Все окружающее насъ ритмично: кругооборотъ земли, движенія небесныхъ свѣтилъ, послѣдовательная

смѣна временъ года, переходъ отъ дня къ ночи—это лучшіе указатели неизмѣнности ритмичныхъ законовъ природы.

Точно также и въ нашемъ собственномъ организмѣ усматривается ритмичность біенія сердца, пульса, правильность дыханія и наконецъ способность передвиженія, посредствомъ перестановки ногъ.

Благодаря музыкальному ритму, тѣло человѣка дѣлается болѣе гибкимъ, болѣе подвижнымъ. Глаза потухаютъ или разгораются, руки то смыкаются, то поднимаются къ небу; ноги двигаются то тихо, то быстро. Такимъ образомъ, музыкальный ритмъ создалъ подчиненныя ему правильныя тѣлодвиженія, приспособленныя къ выраженію разныхъ ощущеній. Мелодія—пѣніе, пришла на помощь жесту. Звуки пѣсни и музыки установили тактъ и размѣръ тѣлодвиженій. Только съ этихъ поръ зародился настоящій танецъ, какъ ритмичный выразитель чувствъ человѣческихъ и какъ способъ наивнаго и скоро преходящаго веселья.

## II.

Общеніе между людьми посредствомъ танцевъ. Разнообразіе танцевъ по климату. Танцы—развлеченіе. Танцы—средство поклоненія божествамъ.

ТАНЦЫ, подобно всякаго рода гимнастическимъ упражненіямъ, служили развитію общенія между людьми.

Когда случалось какое-либо пріятное событіе, касавшееся цѣлой группы людей, то являлась потребность въ совмѣстномъ, общемъ весельи.

Люди инстинктивно брали другъ друга за руки, за плечи и въ порывѣ радости производили разныя движенія ногами. Установилось нѣчто въ родѣ общаго движенія. Лица, принимавшія участіе, смыкались въ кругъ, имѣя возможность видѣть другъ друга въ сомкнутой цѣпи, при чемъ и регулировался ритмъ движеній.

Веселье выражалось, однако, у разныхъ народовъ очень различно. Движенія проявлялись въ разныхъ формахъ, находившихся въ зависимости отъ выкриковъ и звуковъ, сопровождавшихъ движеніе толпы.

О танцахъ доисторическихъ народовъ, мы можемъ безошибочно судить посредствомъ наблюденія надъ существующими, и до настоящаго времени, не культурными, дикими на-

родами. Они, очевидно, находятся въ той же первой стадіи своего развитія, черезъ которую прошли и цивилизованныя націи.

Жажда собираться обществомъ, для обмѣна мыслей и для веселья, присуща всѣмъ нынѣ живущимъ дикарямъ. Танцуютъ они очень различно; но у всѣхъ замѣчается одна общая черта—становиться въ кругъ и двигаться по окружности. У негритосовъ нѣсколько дѣвицъ становятся въ середину круга, составленнаго изъ однихъ мужчинъ. У краснокожихъ индѣйцевъ, побѣдныя ихъ пляски выражаются также цѣпью танцовщиковъ, посреди которыхъ становятся плѣнные. Вокругъ, съ воплями и криками, неистово скачутъ дикари.

Очевидно, что эти хороводныя движенія послужили прототипомъ для настоящихъ танцевъ, облагороженныхъ культурою.

Несомнѣнно, что однообразная жизнь нѣкоторыхъ народовъ, вынужденныхъ ежедневно проводить время въ заботахъ о своемъ существованіи, мало способствовала развитію танца, какъ средства развлеченія.

Еще въ большей зависимости прогрессъ танца находился отъ рода питанія и отъ климатическихъ условій.

Мори де С. Мери очень подробно изслѣдовалъ этотъ вопросъ. Онъ сдѣлалъ рядъ наблюденій надъ народами, населяющими Америку. Онъ установилъ тѣсную связь между танцами съ одной стороны и климатомъ, нравами и обычаями племенъ и народностей Новаго Свѣта, съ другой стороны.

Широты, гдѣ царитъ холодъ, населены племенами, вынужденными постоянно бороться съ суровостью климата. Погребая себя въ землянки, окутанныя снѣгомъ на большую часть года, обреченные жить почти безъ сообщеній другъ съ другомъ, имъ не до плясокъ. Танецъ—дочь веселья, конечно, не могла найти себѣ мѣста среди вѣчныхъ льдовъ и холода.

Потому, у эскимосовъ, круглый годъ окутанныхъ звѣриными шкурами, непрерывно влачащихъ свое скудное существованіе среди снѣжныхъ вьюгъ и морозовъ, не могло родиться желаніе веселиться, посредствомъ танцевъ.

Тоже самое можно сказать и про племена, населяющія тѣ же сѣверныя широты въ Азіи и Европѣ. Лопарей, также чукчей и эскимосовъ, нельзя назвать любителями танцевъ.

У народовъ, населяющихъ страны съ умѣреннымъ климатомъ, любовь къ танцамъ проявляется уже въ очень разнообразныхъ формахъ.

Весеннее возрожденіе природы порождаетъ новыя, радостныя впечатлѣнія. Горизонтъ просвѣтляется; земля украшается цвѣтами, зеленью, воздухъ дѣлается живительнымъ. Природа воскресаетъ, какъ бы призывая всѣхъ живущихъ на общій праздникъ весны. Счастливая молодость, конечно, не можетъ оставаться равнодушною къ призывамъ природы. Она одушевляется, удѣляя часы досуга веселью. Это особенно замѣтно у племенъ, занимающихся воздѣлываніемъ земли и скотоводствомъ. У этихъ пастушескихъ племенъ, появленіе весны встрѣчается всегда пѣсней, сопровождаемой танцами.

Духъ каждаго народа сказывается въ исполняемомъ имъ танцѣ. Жестокіе, крутые нравы племенъ создали у нихъ и дикія движенія, соотвѣтствующія ихъ сангвиническому темпераменту. У землепашцевъ же, движенія спокойныя, рѣдко переходящія въ разнузданность.

Вообще, можно сдѣлать заключеніе, что у народовъ, живущихъ въ среднихъ широтахъ нашей планеты, танцы большею частью однообразны и заунывны. Однотонный барабанъ и нѣсколько мало гармоничныхъ, мрачнаго колорита, пѣсенъ служатъ единственнымъ возбуждающимъ средствомъ для регулированія движеній.

Чѣмъ болѣе приближаемся къ тропикамъ, тѣмъ замѣтнѣе сказывается въ танцахъ горячій темпераментъ народностей, живущихъ въ тепломъ и жаркомъ климатахъ. Танцы

входятъ въ составъ ихъ домашняго обихода. Это любимый ими способъ развлеченій, на которомъ отражаются и черты ихъ характера. Для примѣра, можно привести жителей Гвіаны, которые настолько обожаютъ танцы, что чуть ли не ежедневно, послѣ работъ, собираются, чтобы поплясать. Кромѣ того, мы можемъ привести еще рядъ примѣровъ изъ жизни дикарей въ Африкѣ и Австраліи. У нихъ танцы служатъ исключительно, какъ забава (рис. 4). Между прочимъ, очень распространены тамъ танцы мимическіе, подражающіе окружающей природѣ. У нихъ существуютъ пляски, подражающія движеніямъ голубей, свиней и пр.

У краснокожихъ индѣйцевъ, въ большомъ ходу танецъ буйволовъ. Для европейца это чисто балетное представленіе. Любовные танцы дикихъ, хотя и циничны, но это только кажется нашему непривычному взгляду; сами же дикари, эти дѣти природы, не сознаютъ непристойности своихъ танцевъ.

Такимъ образомъ, изъ представленной нами вкратцѣ картины танцевъ у малокультурныхъ народовъ не трудно усмотрѣть, что, по характеру своему, они служатъ имъ исключительно для развлеченія, а не для религіозныхъ цѣлей или другихъ побужденій.

Между тѣмъ, нѣкоторые изслѣдователи сдѣлали заключеніе, что у первобытныхъ народовъ зарожденіе танца слѣдуетъ искать въ идеѣ общенія человѣка съ божествомъ. По ихъ мнѣнію, первоначальный танецъ появился на землѣ, прежде всего, какъ средство для поклоненія верховному божеству.

Сознавая свое подчиненіе высшимъ силамъ природы, независимымъ отъ его личной воли, человѣкъ, дѣйствительно, невольно преклонялся передъ этими таинственными силами. Солнце грѣло; огонь жогъ; громъ устрашалъ; въ водѣ онъ тонулъ; вѣтеръ дулъ; все это, вмѣстѣ взятое, производило на человѣка громадное впечатлѣніе. Въ его головѣ, несомнѣнно, зарождался культъ поклоненія стихіямъ и физическимъ явленіямъ природы, какъ главенствующимъ понятіямъ о Богѣ.

Вполнѣ естественно, что у человѣка явилась и потребность для выраженія чувствъ восторга и умиленія передъ Создателемъ природы, награждающей его всѣми благами, необходимыми для его существованія. Онъ искалъ средства, какъ проявить свою признательность, и вылилъ ее въ формѣ пѣнія и танцевъ, во славу Творца вселенной.

Въ силу такихъ положеній, большинство историковъ признало такой выводъ непреложнымъ и почти единогласно повторило, что религіозные, священные танцы были первообразомъ танцовальнаго искусства.

(Рис. 4).

Едва-ли, однако, такое заключеніе можно считать неопровержимымъ. Изъ приведенныхъ примѣровъ о современныхъ дикаряхъ, то есть тѣхъ же первобытныхъ дѣтяхъ природы, мы видимъ, что танцы и музыка, прежде всего, выражались у нихъ, какъ средство для развлеченія. Затѣмъ уже, когда люди пришли въ болѣе культурное состояніе, когда они могли уже разсуждать „по человѣчески", только тогда у нихъ явилась мысль пріурочить свое едва ли не единственное въ то время развлеченіе—танцы къ религіозно-духовному культу. Только тогда, посредствомъ преобразованныхъ танцевъ и пѣнія, люди начали воздавать благодарность невидимымъ божествамъ.

Названіе Музы танцевъ какъ будто подтверждаетъ это мнѣніе. Греки подъискивали всегда выразительныя, осмысленныя названія всѣмъ предметамъ вообще. Богиню танцевъ они назвали Терпсихорой, что означаетъ „развлекающая". Если бы высококультурные жители Эллады при-

давали ей характеръ религіозный, то они назвали бы эту Музу не „веселящею“, а „священною“.

Конечно, такое различіе мнѣній не имѣетъ существеннаго значенія, но мы привели его съ цѣлью показать трудность составленія точныхъ выводовъ въ области исторіи хореграфическаго искусства, не легко поддающейся вѣрнымъ изслѣдованіямъ.

По нашему мнѣнію, слѣдуетъ установить разъ навсегда, что танецъ есть не что иное, какъ непреодолимая и естественная наклонность человѣка къ подражательнымъ движеніямъ. Въ первобытныя времена, хотя и не существовало „искусство танцевъ“, но люди только прыгали и скакали, принимая разныя позы, посредствомъ которыхъ, въ грубой формѣ, выражалось душевное настроеніе танцующихъ. Веселье и радость преимущественно служили главными элементами танца. Такова была первая стадія „танца“. Подобно тому, какъ танцуетъ ребенокъ, такъ наивно танцовали и первобытные народы. Затѣмъ уже, религіозное чувство, при помощи пѣнія и звука инструментовъ, преобразило чисто механическія движенія въ „танецъ“, подчиненный уже извѣстнымъ правиламъ. Положенъ былъ фундаментъ для нарождавшагося искусства хореграфіи, неразрывно связаннаго съ жизнью всего человѣчества.

## III.

Символическое значеніе танцевъ. Пантомима въ Римѣ. Средніе вѣка. Эпоха „Возрожденія“. Реформа Новерра. Школа танцевъ. Разцвѣтъ балета. Балетныя новшества. Долговѣчность искусства.

По мѣрѣ того, какъ люди совершенствовались, развивалось и искусство. Этому отчасти способствовало то, что танцы сдѣлались необходимымъ элементомъ въ ритуалѣ едва ли не всѣхъ первобытныхъ религій. У всѣхъ народовъ, какимъ бы кумирамъ они ни поклонялись, танцы сдѣлались существеннымъ спутникомъ ихъ культа.

Религіозная идея легла въ основаніе танца у египтянъ. За ними, у грековъ, римлянъ и др., которые упражнялись въ этомъ искусствѣ, какъ въ храмахъ, такъ и дома, и на улицахъ.

Индія и Египетъ считаются первыми странами, гдѣ танцамъ приданъ строгій, величественный характеръ. Здѣсь установленъ былъ цѣлый рядъ симво-

ловъ, при посредствѣ которыхъ основные законы культа опредѣляли характеръ танцевъ. Несомнѣнно существовавшія до того времени домашнія, обыденныя пляски послужили прототипомъ торжественныхъ, священныхъ танцевъ. Не смотря, однако, на любовь къ развлеченіямъ, танцы въ названныхъ странахъ не получили дальнѣйшаго своего развитія.

Изъ Египта танцы перешли въ Грецію, гдѣ они нашли для себя благопріятную почву. Легендарныя сказанія Эллиновъ утверждаютъ, что Орфей перенесъ это искусство изъ страны фараоновъ. Дивными звуками своей лиры Орфей придалъ танцамъ отпечатокъ величія и божественной пластики. Съ того времени, танецъ въ Греціи сдѣлался неразрывнымъ спутникомъ какъ веселья, такъ и религіозныхъ церемоній. Высококультурный житель Эллады былъ настолько убѣжденъ въ необходимости знанія танцевъ, что, при поклоненіи многочисленнымъ божествамъ, обязательно исполнялъ танцы, имѣвшіе для каждаго божества свой особый характеръ и колоритъ. При этомъ, грекъ былъ увѣренъ, что танцы вдохновлялись самими божествами, которымъ онъ поклонялся.

Благодаря дивному климату и благопріятнымъ географическимъ очертаніямъ страны, у грековъ сложилась масса миѳическихъ представленій, которыя, по мѣрѣ развитія культуры, принимали разнообразные, поэтическіе образы. Такимъ путемъ, разрабатывалась и духовная символика, составлявшая принадлежность культа.

Разнообразіе божествъ вызвало и разные жесты церемоніальныхъ обрядностей, всегда соединенныхъ съ танцами. Все это, вмѣстѣ взятое, способствовало тому, что въ античной Греціи изъ танцевъ, въ ихъ совокупности, образовалось самостоятельное искусство, требовавшее уже извѣстнаго творчества, облеченнаго въ художественныя формы пластики. Искусство это настолько уважалось греками, что было поставлено ими едва-ли не на первомъ мѣстѣ въ ряду государственныхъ учрежденій. Оно завѣщало намъ въ наслѣдіе божественные идеалы красоты.

Завоеваніе Греціи римлянами остановило развитіе всѣхъ искусствъ въ этой странѣ, въ томъ числѣ и хореграфическаго.

Римъ же, заимствовавши у грековъ религію, вмѣстѣ съ нею перенесъ къ себѣ и священные танцы. Но, благодаря суровому духу римлянъ, танцы, на новой почвѣ, утратили свою прежнюю красоту и свой художественный обликъ. Въ замѣнъ того, Римъ создалъ самостоятельный видъ того же искусства—пантомиму, то есть искусство жестовъ, названное Плутархомъ „говорящими“ танцами. Этотъ новый родъ публичныхъ зрѣлищъ, отрѣшившись отъ религіозной окраски, достигнулъ въ Римѣ высокой степени совершенства и послужилъ прототипомъ для современнаго балета.

Вообще, слѣдуетъ замѣтить, что у древнихъ народовъ, вкусившихъ уже плодовъ цивилизаціи, независимо религіозныхъ танцевъ, существовалъ и этотъ родъ развлеченія, пріуроченный къ разнымъ случаямъ жизни. Были танцы торжественные, приспособленные къ характеру лицъ, которыхъ чествовали, были танцы медленные, оживленные, дѣвственно-скромные или разнузданные.

Въ почетѣ были и воинственные танцы, изобрѣтенные съ цѣлью, чтобы и въ мирное время возбуждать въ воинѣ чувства, заставлявшія его стремиться къ воинской славѣ. Одна улыбка прекрасной гречанки была достаточной наградой спартанцу, изощрявшемуся передъ нею въ воинственномъ танцѣ, развивавшемъ въ исполнителѣ въ то же время и любовь къ родинѣ.

Подъ мечемъ варваровъ палъ Римъ; вмѣстѣ съ нимъ, замерли и всѣ искусства. Но хореграфіи не суждено было погибнуть.

Въ первые вѣка христіанства, проповѣдуя тщету пустыхъ забавъ, церковь, въ тоже время, сама устанавливала празднества для славословія Спасителя міра. Подъ давленіемъ не успѣвшихъ еще отойти въ область преданій и языческихъ обрядностей, танцы, въ извѣстной степени, служили украшеніемъ христіанскихъ праздниковъ.

Наступилъ мракъ среднихъ вѣковъ. Люди, по народностямъ, группировались въ

опредѣленныя государства. Создавался новый міръ съ сословными различіями. Высшіе слои общества застыли въ своихъ турнирахъ и гимнастическихъ упражненіяхъ. Хореграфія, какъ искусство, не существовала больше. Только народные, характерные танцы, которыхъ не могли уничтожить никакіе суровые приговоры духовныхъ соборовъ, находили себѣ пріютъ въ деревняхъ. Потребность къ веселью и развлеченіямъ была выше всякихъ запретительныхъ мѣръ. Въ народныхъ танцахъ, какъ наивныхъ поэмахъ, съ завязкою и развязкою, отражавшихъ духовный міръ и характеръ каждой данной народности таился драгоцѣнный матеріалъ для заложенія прочнаго фундамента „балету“, т. е. новому храму Терпсихоры, воздвигнутому на развалинахъ утраченныхъ античныхъ идеаловъ.

Наконецъ, взошла заря эпохи „Возрожденія“. При участіи духовенства, создались сначала такъ называемые „передвижные“ балеты, а потомъ и цѣлыя представленія съ пѣніемъ и танцами. Высшія сословія, а особенно придворныя сферы, изыскивали способы какъ для развлеченія своихъ властелиновъ, такъ и для самихъ себя. Введены были, при дворахъ, такъ называемые салонные танцы, исполнявшіеся по строгимъ правиламъ возрождавшагося искусства, почерпнувшаго свои формы изъ „народныхъ“ танцевъ. Эти послѣдніе, въ облагороженномъ только видѣ, дали обильный и благодарный матеріалъ для цѣлой серіи всемірно извѣстныхъ, придворныхъ танцевъ.

При дальнѣйшемъ развитіи искусства, Италіи суждено было сыграть видную роль въ исторіи хореграфіи. Эта страна —первая ввела сложныя, смѣшанныя представленія, гдѣ танцамъ отведено было почетное мѣсто. Изъ Италіи, этотъ родъ зрѣлищъ, доступный пока только въ придворномъ кругу, перешелъ во Францію. Подъ давленіемъ изящныхъ формъ французскаго общества, въ Парижѣ создалась спеціальная, оперная сцена. Тутъ мимико-танцовальное искусство имѣло возможность раздвинуть свои рамки. Хореграфія, постепенно отдѣляясь отъ діалоговъ и отъ пѣнія, раз-

(Рис. 5).

вилась въ самостоятельное сценическое искусство, то есть въ „балетъ" въ томъ видѣ, какъ онъ существуетъ и въ настоящее время. „Балетъ" представилъ собою цѣльную поэму, выраженную движеніями и мимикой и потребовавшую участія поэта, хореграфа, музыканта и живописца. Для публичной балетной сцены выработались особыя правила, изящные пріемы и создалась школа, гдѣ изученіе грамматики танцевъ и ихъ техники развило искусство артистовъ до такой виртуозности, что передъ Вестрисами и Тальони преклонялся весь цивилизованный міръ. (Рис. 5).

Центръ тяжести балетнаго искусства изъ Италіи перешелъ въ Парижъ, который, въ теченіи двухсотъ лѣтъ, законодательствуетъ въ царствѣ богини Терпсихоры. Появленіе балетнаго реформатора Новерра составило эпоху въ исторіи балета. Хореграфическій Лютеръ откинулъ всё ненужное, осмѣялъ нелѣпость неуклюжихъ, традиціонныхъ костюмовъ, далъ первенствующее мѣсто женщинѣ-балеринѣ и создалъ осмысленное зрѣлище, преподавши правила постановки на сцену балетныхъ представленій. Новерръ поднялъ искусство на высокій пьедесталъ, открывши для него совершенно новые горизонты. Тѣмъ не менѣе, постепенно забывались Новерровскіе завѣты и, оставаясь въ прежнихъ, только внѣшнихъ формахъ, балетное искусство начало утрачивать свою „душу".

Изъ всѣхъ европейскихъ сценъ, наиболѣе высоко держала и держитъ знамя чистаго, классическаго искусства петербургская сцена.

Русскій балетъ, въ сѣверной столицѣ, вполнѣ заслуженно пріобрѣлъ себѣ всемірную славу, благодаря превосходному персоналу, воспитанному на идеалахъ строго-классической, корректной школы.

Въ послѣднее десятилѣтіе, благодаря толчку, данному отдѣльными, выдающимися артистками, какъ Дунканъ и др., а также благодаря новымъ формамъ, усвоеннымъ появившимся на парижскихъ подмосткахъ русскимъ балетомъ, начало проявляться полное колебаніе прежнихъ, вѣковыхъ традицій франко-италіанской школы. Раздался голосъ, что старый балетъ представляетъ собою вымершую схему.

Хотятъ увѣрить, что въ наше время снова возродилось чувство къ „ритму", которое будто бы балетнымъ искусствомъ утрачено. Модернисты стараются открыть новыя перспективы съ цѣлью освободить хореграфію отъ рутинныхъ, по ихъ мнѣнію, танцевъ, исполняемыхъ „по правиламъ", по школьнымъ грамматикамъ. Въ свободныхъ движеніяхъ, гдѣ должна сказываться индивидуальность каждаго исполнителя, стараются найти новый стиль, примѣнительно къ античнымъ идеаламъ; такой стиль, чтобы танецъ представлялъ собою пережитокъ ощущеній какъ исполнителей, такъ и зрителей. Объявленъ походъ противъ балетныхъ тюниковъ, признанныхъ ересью; приноравливаютъ новый покрой одеждъ съ неправильными складками, которыя лучше драпировали бы тѣло и обрисовывали его линіи. Стараются подыскать чувство красочныхъ контрастовъ въ костюмахъ артистовъ и во всемъ, окружающемъ сцену, проповѣдуютъ красоту линій и экстазъ, экстазъ и экстазъ. Все это, вмѣстѣ взятое, пока не выльется въ опредѣленныя формы, создало въ настоящее время полную анархію въ области хореграфіи.

Новое слово хореграфическаго искусства нашло себѣ откликъ на многихъ европейскихъ сценахъ, гдѣ проявилось очевидное стремленіе возвратиться къ красотамъ античнаго міра. Въ нѣкоторыхъ балетныхъ труппахъ зародился, но еще не созданъ новый стиль, который, составляя сколокъ съ древне греческихъ образцовъ, можно назвать нео-греческимъ. Стиль этотъ, несомнѣнно, есть отголосокъ общаго „модернизма", охватившаго всѣ роды искусствъ, который, конечно, не могъ не отразиться и на хореграфіи. Не трудно, въ данномъ случаѣ, провести паралель между эволюціей лирической драмы и пантомимнаго балета. Въ оперѣ, въ настоящее время, не признаются болѣе старыя, италіанскія формы; свергнуты съ пьедестала великіе мелодисты Беллини, Верди; устарѣло колоратурное пѣніе съ трелями и прочими виртуозными завитками. Точно также, и не въ мѣру увлекающіеся балетные новаторы ни во что не ставятъ

хореграфическую виртуозность, требуя особеннаго чувства ритма и затѣмъ, однихъ только опредѣленныхъ „каноновъ", „линій" и внутренняго „экстаза". Насколько живучъ „модернизмъ" въ танцахъ, можетъ показать только будущее. Во всякомъ же случаѣ, нарожденіе танцовальнаго „нео-река" показываетъ, что и искусство танцевъ не осталось чуждымъ той эволюціи, которая совершается въ области искусствъ вообще. Кому отдаетъ дань хорегрaфія? модному-ли увлеченію или дѣйствительной потребности къ измѣненію созданныхъ вѣками формъ, — вопросъ пока не выясненный! На сколько же правиленъ путь, избранный новаторами для погребенія якобы отжившей свой вѣкъ рутины въ балетѣ судить считаемъ преждевременнымъ. Полагаемъ, однако, неопровержимымъ, что столь желанныя спутницы танца—„красота линій", изящество „формъ и изгибовъ" и внутреннее содержаніе могутъ быть созданы только тогда, когда будетъ, строжайшимъ образомъ, пройдена та „непризнаваемая" нынѣ школа виртуозной техники, безъ которой не могли бы появиться представительницы „нео-река" съумѣвшія сказать новое слово въ балетѣ исключительно только благодаря опороченной „классической" школѣ, на которой воспитались красивѣйшія звѣзды балетнаго небосклона. Не слѣдуетъ забывать, что всемірно извѣстныя Камарго, Саллэ, Тальони, Гризи, Эльслеръ, воспѣтыя Вольтеромъ, Пушкинымъ и многими европейскими умами, были представительницами красивѣйшихъ формъ искусства, олицетворявшими собою не менѣе изящные идеалы, чѣмъ тѣ идеалы, къ достиженію которыхъ стремятся современныя босоножки, съ легкимъ сердцемъ обнажающія свое тѣло, во имя яко-бы правды въ искусствѣ.

(Рис. 6).

Во всякомъ же случаѣ, стремленіе къ обновленію дѣйствительно устарѣвшихъ формъ балетнаго искусства не заслуживаетъ порицанія. Литература и особенно единичныя исполнительницы на мелкихъ сценахъ давно подготовляли почву для дальнѣйшей реформы нѣсколько застывшаго въ рутинѣ балета (рис. 6 и 7). И попытки къ реформамъ произведены, если не всегда удачно, то онѣ оправдываются добрыми намѣреніями новаторовъ. Къ сожалѣнію только, они подходятъ къ измѣненію балетнаго строя не медленными шагами, откидывая постепенно все неудачное, но совершаютъ хореграфическую революцію съ маху, съ плеча, терроризируя чуть-ли не трехвѣковые устои, на которыхъ держалось балетное искусство.

(Рис. 7).

Въ заключеніе, намъ остается добавить мнѣніе древняго апологета танцевъ Лукіана. Онъ утверждаетъ, что танцы и мимика имѣютъ такое же древнее происхожденіе, какъ и „Любовь". Зародившись, говоритъ онъ, отъ Амура, этого излюбленнаго божка древнихъ, танцовальное искусство веселитъ духъ и сердце человѣка, одновременно облагораживая нравы и развивая вкусъ къ изящному. Шаловливый божокъ, до сихъ поръ, не не-

рестаетъ быть кумиромъ и современнаго человѣчества, потому, пока будутъ существовать народы на земномъ шарѣ, не изсякнетъ у нихъ и любовь къ танцамъ. Это объясняется еще тѣмъ, что всемогущею жрицею Терпсихоры была и будетъ женщина, олицетворяющая собою неизмѣнный идеалъ красоты и любви, предъ которыми преклоняется все живущее на землѣ.

Мудрый философъ Сократъ приносилъ жертву Граціямъ. Обучаясь танцамъ у Аспазіи, онъ говорилъ объ этомъ искусствѣ:

"Dulce est dissipere in loco".

Вольтеръ неоднократно восхвалялъ танцы. Даже суровый философъ Ф. Ницше и тотъ не отрицалъ вліянія танцевъ на духъ человѣческій. Его Заратустра посвящаетъ танцамъ нѣсколько плясовыхъ пѣсенъ, при чемъ, въ управленіи страстями человѣческими, онъ танцамъ удѣляетъ видное мѣсто.

„На ногу мою, безумную отъ пляски, бросила ты взглядъ убаюкивающій, смѣющійся. „Только дважды тронула ты кастаньеты и... мои пятки выгибались, мои пальцы на но- „гахъ прислушивались, чтобъ понять тебя, вѣдь у танцора уши—въ пальцахъ ногъ его".

И въ нагроможденіи разныхъ чудовищныхъ, мало понятныхъ образовъ и переливовъ, въ плясовыхъ пѣсняхъ Ницше сказывается, очевидно, поклоненіе этому страстному искусству. Обращаясь къ плясуньѣ, Заратустра поетъ: „Вблизи я боюсь тебя, издали люблю тебя, твои пляски манятъ меня. Я страдаю... Я танцую, я слѣдую по пятамъ твоимъ...

Искусство, конечно, можетъ видоизмѣняться, но танцы, названные Ламартиномъ „гармоніей тѣла", какъ красивѣйшій и живой источникъ радости и веселья, что-бы ни говорили порицатели танцовальнаго искусства, будутъ существовать на нашей планетѣ вплоть до ея исчезновенія.

I.

Древность китайскихъ танцевъ. Ихъ характеристика. Легенда объ изобрѣтателѣ танца. Политическое значеніе танца. Придворныя церемоніи. Число танцевъ большихъ и малыхъ. Историческій балетъ.

ТАНЦОВАЛЬНОЕ искусство въ Китаѣ находилось въ періодѣ полнаго разцвѣта за много вѣковъ до христіанской эры. Китайскіе историки свидѣтельствуютъ, что музыка и танцы были въ употребленіи въ Китаѣ со времени Гуангъ-Та, до временъ Тхеу, т. е. въ длинный періодъ времени, тянувшійся въ продолженіи 2450 лѣтъ. „Европа“, съ ея цивилизаціей, еще не существовала, а при дворѣ китайскихъ императоровъ „хореграфія“ была уже въ большомъ почетѣ. Читая въ старинномъ, танцовальномъ словарѣ Компана описаніе древнихъ китайскихъ танцевъ, можно предположить, что этому искусству, при дальнѣйшемъ его развитіи, предстояла блестящая будущность. Но, въ дѣйствительности, этого не случилось и случиться не могло, потому что на древнекитайскихъ танцахъ несомнѣнно лежала тяжелая печать религіозныхъ вѣрованій Серединной Имперіи.

Спокойствіе духа, отсутствіе сильныхъ страстныхъ движеній и по нынѣ составляютъ идеалъ нравственныхъ стремленій китайца. Основою китайской морали почитается сдержанность душевныхъ проявленій, а также и сдержанность чувственныхъ наслажденій.

При такихъ условіяхъ образовался особый, чисто матеріальный взглядъ на міръ и на жизнь; взглядъ, который не далъ развиться искусствамъ въ ихъ истинномъ смыслѣ. Всѣ поученія китайской морали отзываются бездушной разсчетливостью и чисто внѣшними формальными требованіями. Это, конечно, отразилось и на характерѣ китайской хореграфіи.

К И Т А Й.

Историческія сказанія чужды миѳологіи и суевѣрныхъ прикрасъ, какъ у другихъ народовъ. Оттого, всё въ Китаѣ разсудочно и безжизненно.

Между тѣмъ, для развитія прогресса въ искусствѣ требуются совершенно другіе идеалы, которые, однако, были недоступны пониманію китайца. Омертвѣніе жизненныхъ формъ не дало пищи фантазіи китайца. Хотя онъ считается великимъ и неподражаемымъ въ низшихъ, чисто механическихъ искусствахъ, требующихъ упорнаго труда, но въ высшемъ проявленіи духовнаго творчества китаецъ оказался застывшимъ въ своей неподвижности. Это, конечно, слѣдуетъ приписать той морали, которая легла въ основу его религіозныхъ вѣрованій.

Того идеальнаго элемента, который вызываетъ экстазъ и иные сердечные порывы, въ распоряженіи китайца не было, а потому въ его жизни не было мѣста и для проявленія творчества. Фантазія не вызывалась и религіей, сухой, формальной, крайне бѣдной по содержанію и лишенной образной миѳологіи. Взаимное дѣйствіе такихъ безстрастныхъ факторовъ наложило тяжелую печать на свойство китайскаго танцовальнаго искусства.

Никакія вліянія извнѣ не допускались, потому дѣлается вполнѣ понятно, что хореграфія развиваться не могла. Музыка китайцевъ одинаково монотонна, какъ однообразенъ взглядъ китайца на весь міръ. Поэзіи у него почти не существуетъ. При отсутствіи же этихъ главныхъ элементовъ, составляющихъ душу танцовальнаго искусства, очевидно, что и хореграфія у китайцевъ была лишена всякихъ страстныхъ движеній и ограничивалась чисто внѣшними, показными, мало жизненными формами. При замкнутости же страны мандариновъ, хореграфія такъ и застыла въ рамкахъ Китайской стѣны. Сохранивши свой наружный обликъ, она преобразилась въ искусство съ мертвенными формами, до настоящаго времени составляющими пережитокъ старины. Оставаясь въ неподвижномъ состояніи, искусство, конечно, было неспособно къ дальнѣйшему своему развитію, не нашедши также себѣ отклика и въ ближайшихъ съ Небесною Имперіею странахъ.

(Рис. 8).

У (ou) или Ю (you), по китайски „танецъ", не давалъ старо-китайцамъ представленія о скачкахъ, пируэтахъ, кабріоляхъ, вообще о теперешней хореграфической премудрости. У нихъ танецъ, посредствомъ жестовъ, присѣданій и разныхъ поклоновъ, составлялъ способъ выраженія разнообразныхъ чувствъ, волнующихъ сердце человѣческое. Серьезно, величественно двигались то вправо, то влѣво танцоры, опуская голову или возводя глаза къ небу. Позы, жесты и движенія должны были давать зрителю понятіе о сущности дѣйствія. Не было никакого веселія во время исполненія. Это была „ходячая", мимическая мораль, преклоняющаяся передъ „силою". (Рис. 8). Поэтому, и темпы музыки, регулировавшіе движенія танцоровъ, были всегда медленны и величавы, что конечно находилось, отчасти, въ зависимости отъ связывающаго быстрыя движенія неудобнаго національнаго костюма, а особенно отъ неудобной обуви.

Императоры, рожденные въ колыбели морали и философіи, старались использовать „танцы" для укрѣпленія своего могущества. Мимическія дѣйствія, по ихъ мнѣнію, научали любить добро, обожать прекрасное, а главное, вкореняли въ зрителяхъ мысль, что всѣ блага міра исходятъ отъ власти.

Для подтвержденія этой истины, создалась легенда, изъ которой видно, что монархъ Ли-Каонгъ-Ти позналъ танцовальную премудрость изъ найденной имъ въ землѣ книги, сочиненной великимъ учителемъ музыки Теу-Кунгомъ, которымъ подробно пояснено значеніе музыки и танцевъ.

Для правильнаго познанія этого искусства, въ стѣнахъ Императорскаго дворца была учреждена Академія, начальниками которой были два „великихъ, музыкальныхъ мандарина".

Для всей китайской знати, для всей императорской семьи, танцы были предметомъ обязательнаго обученія.

Въ теченіи трехъ лѣхъ, отъ тринадцати до шестнадцати-лѣтняго возраста, учениковъ-мальчиковъ обучали поклонамъ, добрымъ манерамъ и присѣданіямъ. Затѣмъ, ученики переходили въ слѣдующій классъ, гдѣ имъ преподавали усовершенственную мимику и движенія, смыслъ которыхъ заключался въ развитіи чувства преданности къ императору и покорности его велѣніямъ.

Такая система обученія имѣла чисто политическую окраску.

Хореграфія, не рѣдко, служила императорамъ средствомъ для выраженія подданнымъ благодарности или недовольства ихъ дѣйствіями. По пріѣздѣ въ столицу кого-либо изъ вице-королей, намѣстниковъ императора, въ его честь при дворѣ исполнялись танцы. Если, по мнѣнію монарха, вице-король управлялъ ввѣренною ему страною мудро и честно, то танцы были многочисленны и разнообразны. Если же онъ управлялъ плохо, притѣсняя обывателей, то танцы были скромнѣе, при ограниченномъ числѣ исполнителей. Такимъ образомъ, освѣдомленный объ этой церемоніи народъ имѣлъ возможность судить о качествахъ прибывшаго губернатора. Танцы служили какъ бы мимическимъ указомъ императора съ выраженіемъ, посредствомъ обилія танцевъ, довѣрія или недовѣрія монарха.

(Рис. 9).

При дворѣ, состояли на службѣ 64 присяжныхъ танцора, которые, при исполненіи своихъ обязанностей, должны были строго слѣдовать утвержденнымъ іерархическимъ правиламъ, подъ опасеніемъ наказанія за отступленіе отъ установленнаго этикета. При этой придворной труппѣ состояло нѣсколько танцмейстеровъ - дирижоровъ, обязанныхъ обучать смыслу и характеру танцевъ. Они же, во время представленій при дворѣ, наблюдали, чтобы всѣ движенія производились въ тактъ музыкѣ. Подобно обычаямъ современныхъ кадетскихъ корпусовъ, ученики собирались въ классъ по барабанному бою. Опоздавшій на урокъ подвергался странному наказанію. Его, стоя, заставляли залпомъ выпить полную чашку вина. Лѣнивыхъ же имѣли право бить плетью. Изъ музыкальныхъ инструментовъ во время танцевъ были въ употребленіи „Кинъ“ барабанъ, Іао—прямая флейта съ тремя дырками и наконецъ для возбужденія мира и душевнаго спокойствія Као, инструментъ въ формѣ цифры 2. Игралъ на немъ самъ танцоръ. Колокольчики, привѣшенные къ бубну, также входили въ составъ немногочисленнаго оркестра.

Присущая китайцамъ строгая іерархія сказалась и въ танцовальномъ искусствѣ. Императорскими указами было опредѣлено число танцоровъ, присвоенныхъ каждому рангу. Указами въ точности руководствовались особенно во время церемоній въ память предковъ.

Въ императорскомъ дворцѣ исполнялось восемь самостоятельныхъ танцевъ, съ

восемью танцорами для каждаго изъ нихъ. Всѣхъ танцоровъ было шестьдесятъ четыре.

Намѣстники императора имѣли право только на шесть танцевъ съ шестью исполнителями; князья и министры могли пользоваться только четырьмя танцами, съ такимъ же числомъ танцоровъ. Наконецъ, ученымъ были присвоены только два танца съ двумя танцорами въ каждомъ.

Отъ подобной регламентаціи, никакія отступленія не допускались.

Труды по земледѣлію, радость жатвы, тяготы войны, блага мира—составляли смыслъ и значеніе танцевъ.

До насъ дошли описанія только восьми танцевъ:

1) *Иви-Менъ.—Движеніе облаковъ*, въ честь небесныхъ духовъ.

2) *Та-кненъ.—Великій кругооборотъ*, исполнявшійся въ то время, когда императоръ приносилъ жертвы на круглый алтарь.

3) *Та-гіенъ. Общій*, когда приносили жертвы у четырехугольнаго алтаря.

4) *Та-тао.—Соразмѣренный*, одинъ изъ самыхъ граціозныхъ; исполнялся при жертвоприношеніяхъ четыремъ видамъ свѣтилъ.

5) *Гіа.—Добродѣтельный*, изображавшій добродѣтель правителя Гіа,—былъ медлителенъ, величественъ. Служилъ для прославленія горныхъ и рѣчныхъ духовъ.

6) *Та-гу.—Благодѣтельный*, въ память предковъ женскаго пола.

7) *Та-у.—Великій-воинственный*, въ память предковъ мужескаго пола. Онъ также служилъ для возбужденія воинскихъ доблестей или для прославленія побѣды.

8) *У-гіентзе.—Танецъ движенія водъ*, исполнялся при жертвоприношеніяхъ земнымъ духамъ, а также при празднествахъ въ честь предковъ, когда прославлялись девять главныхъ добродѣтелей. При этомъ, на девять разныхъ музыкальныхъ ритмовъ исполнялись девять разныхъ варіацій. „Компана“ говоритъ, что этотъ танецъ подражалъ движенію воды, колеблемой дуновеніемъ зефира.

Обо всѣхъ этихъ танцахъ, философы отзываются съ большою похвалою, утверждая, что древніе императоры требовали, чтобы, при исполненіи, руководствовались красотою природы.

Кромѣ того, у китайцевъ было еще шесть танцевъ, которые составляли предметъ обученія съ дѣтскаго возраста. Ихъ называли „малыми танцами“. На 13-мъ году обучали танцу У-тхео, при чемъ танцующій держалъ каменный инструментъ „Тхао“. На 15-мъ обучали танцу У-Дзіангъ. По достиженіи 20 лѣтняго возраста, ученики изучали остальные танцы.

Малыхъ танцевъ было шесть. Они исполнялись при жертвоприношеніяхъ, какъ будто съ цѣлью приглашенія духовъ для присутствованія при празднествахъ.

1) *Фу-у.—Танецъ знамени*, въ честь духовъ земли и жатвы. Танцующіе держали небольшое знамя, вышитое разными цвѣтами.

2) *Іу-у.—Танецъ бѣлыхъ перьевъ*, во славу духовъ четырехъ странъ свѣта. Исполнялся съ пучкомъ бѣлыхъ перьевъ на концѣ палочки, которую исполнители держали въ рукахъ.

3) *Гоангъ*—что означало родъ мистической птицы (въ родѣ Феникса), которой китайцы приписывали способность орошать землю; въ рукахъ танцоровъ были палочки съ перьями пяти разныхъ, яркихъ цвѣтовъ.

4) *Мао-у*—танецъ бычьяго хвоста. Исполнители махали жгутами въ родѣ бычьихъ хвостовъ. Для этого танца, число исполнителей было неограничено. Танцами дирижировали четыре мандарина, которые, при этомъ, обязаны были точно исполнять всѣ правила, предписываемыя китайскимъ этикетомъ для этого спеціальнаго танца.

Даже и въ настоящее время, въ Китаѣ существуетъ церемоніалъ, во время котораго танцоры приближаются къ императорскому трону, громко хлопая бичами. Возможно, что это остатокъ стариннаго обычая, перенесеннаго отъ древнихъ временъ.

5) *Канъ-у.* — *Танецъ оружія*, въ честь духовъ войны. Исполнители держали въ одной рукѣ щитъ, а въ другой родъ топорика. (Рис. 9).

6) *Генъ-у*, танецъ человѣка. Этотъ танецъ имѣлъ меньшее значеніе, чѣмъ предъидущій. Имъ руководили только два мандарина. Особенность его заключалась въ томъ, что одинъ изъ танцоровъ отдѣлялся отъ группы исполнителей и стоялъ неподвижно. Въ то же время остальные, подъ музыку, дѣйствовали топориками и щитами; только послѣ этихъ эволюцій, стоявшій въ отдаленіи выступалъ впередъ солистомъ и дѣлалъ разныя воинственныя упражненія.

Историки китайскіе утверждаютъ, что великій философъ Конфуцій не любилъ этого воинственнаго танца, находя его слишкомъ шумнымъ и крикливымъ. Его любимымъ танцемъ былъ танецъ перьевъ. Онъ предпочиталъ его остальнымъ, благодаря тихой и нѣжной мелодіи.

На сколько танцы были въ почетѣ при дворѣ, можно судить по тому, что сами императоры, даже въ престарѣломъ возрастѣ, не гнушались танцовать въ присутствіи придворныхъ. Наслѣдники-же престола считались титулованными танцорами. Когда они развлекались танцами, мандарины обязаны были руководить ихъ движеніями и подавать царственнымъ особамъ аксессуары, употреблявшіеся при исполненіи символическихъ танцевъ.

Китайцы были очень искусны въ сочиненіи и постановкѣ цѣльныхъ балетовъ. Описаніе одного балета сохранилось въ діалогахъ Конфуція, гдѣ удостовѣряется, что императоръ Ю.-Вангъ, жившій за 1100 лѣтъ до христіанской эры, самъ сочинилъ аллегорическій балетъ и написалъ къ нему музыку.

Этотъ историческій балетъ состоялъ изъ шести дѣйствій и предназначенъ былъ для прославленія восшествія на престолъ автора этого представленія. (Рис. 10).

Въ первой части, Ю-Вангъ, родомъ изъ сѣверной провинціи, шелъ на встрѣчу своему противнику Ченгъ-Вангу, послѣднему императору изъ династіи Канъ. Танцоры шли съ сѣвера, удаляясь къ югу. Это былъ торжественный маршъ Ю-Ванга съ его арміей.

(Рис. 10).

Вторая часть изображала смертный бой между обѣими арміями. Въ битвѣ былъ наголову разбитъ соперникъ Ю-Ванга. Сочиняя это дѣйствіе, авторъ хотѣлъ показать, какимъ образомъ народъ освободился отъ недостойнаго правителя. Танцовщики стояли неподвижно, „горамъ подобно", изображая неустранимость новаго монарха, исполнившаго велѣніе Неба.

Затѣмъ, слѣдовали третья, четвертая и пятая части, гдѣ прославлялись дѣянія побѣдителя Ю-Ванга и воздавалась хвала мудрости его управленія покоренными землями. Послѣдняя, шестая часть составляла „Апоѳеозъ", гдѣ въ величественной картинѣ было выставлено могущество Ю-Ванга и полная покорность побѣжденныхъ новому владыкѣ Поднебесной Имперіи.

Въ этой послѣдней картинѣ, танцоры оставались неподвижными, „скаламъ подобными", держа въ рукахъ инструменты „канъ". Своею неподвижностью они олицетворяли покой счастливаго народа; въ заключеніе, каждая провинція подносила дары, въ знакъ своей покорности. Подъ музыку исполнялся гимнъ, слова котораго выражали мысль: „Небо видитъ все! берегитесь лицемѣрія".

Зрители, по словамъ Конфуція, были убѣждены, что это зрѣлище ниспослано имъ самимъ небомъ.

Съ теченіемъ времени, подобнаго рода мимическія представленія съ танцами постепенно забывались: они были замѣнены медленными, малоосмысленными движеніями въ тактъ музыкѣ.

— И они называютъ это танцами!—съ прискорбіемъ замѣтилъ Конфуцій, глядя на гимнастическія упражненія, утратившія свой прежній благородный смыслъ и значеніе.

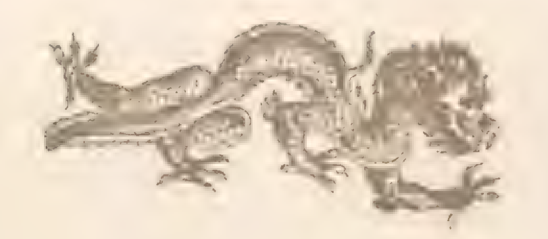
Сохранился еще историческій слѣдъ о пантомимномъ балетѣ, представленномъ въ императорскомъ дворцѣ въ концѣ нашего XVIII столѣтія. Онъ былъ очень оригиналенъ и отличался своимъ символизмомъ.

Авторъ этой аллегоріи задался мыслью изобразить бракъ земли съ океаномъ, а также признаніе этими стихіями всемогущества императора.

Сначала появлялись произведенія земли и ея обитатели: драконы, тигры, слоны, орлы и проч., а также деревья и полезныя растенія. Всѣ они изображались переодѣтыми танцорами, подражавшими крику животныхъ, шелесту листьевъ и неподвижности скалъ.

Океанъ имѣлъ также своихъ представителей, въ образѣ рыбъ, китовъ, раковинъ и пр.

Послѣ отдѣльныхъ танцевъ каждаго изъ представителей земнаго и водянаго царствъ, всѣ артисты соединялись въ одинъ общій „балетъ"; затѣмъ расходились, уступая мѣсто киту, по мнѣнію китайцевъ, самому могучему изъ всѣхъ животныхъ. Китъ подвигался къ императорской ложѣ, преклонялся передъ нею и изъ открытой его пасти билъ фонтанъ, брызгавшій на зрителей, сидѣвшихъ въ партерѣ. Это аллегорическое представленіе имѣло громадный успѣхъ.



## II.

Мандарины танцоры. Китайскія церемоніи. Праздникъ фонарей. Передвижные театры. Китайскіе танцы на европейскихъ сценахъ.

ХОТЯ морализирующее значеніе танцевъ постепенно утрачивало свой характеръ, но нѣкоторыя традиціи преемственно сохранились и до настоящаго времени. Характеръ танцевъ при современномъ китайскомъ дворѣ, хотя и преисполненъ важности, достоинства и даже изящества, но онъ уже не имѣетъ ничего общаго съ символизмомъ древнихъ передвижныхъ представленій, отошедшихъ въ область преданій.

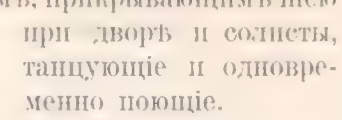
Къ позднѣйшимъ, близкимъ къ намъ временамъ, слѣдуетъ отнести предписываемыя китайскимъ этикетомъ эволюціи, исполняемыя мандаринами-танцорами, состоящими при особѣ императора. При церемоніалахъ, мандарины приближаются по парно, дѣлая руками и ногами движенія, соотвѣтственно медленному темпу музыки. Затѣмъ, они вертятся, сначала тихо, а потомъ все шибче и шибче, до тѣхъ поръ, пока не подойдутъ къ подножью трона; тутъ они сразу останавливаются и падаютъ ницъ передъ владыкой.

Медленными движеніями рукъ и ногъ, эти мандарины показываютъ, что они повергаютъ къ стопамъ императора всю свою дѣятельность и энергію. Быстрое же верченіе служитъ символомъ того, что они, по приказу владыки, готовы передъ міромъ свидѣтельствовать о величіи императора.

Всѣ они носятъ одинаковое одѣяніе. Длинныя ожерелья изъ цѣнныхъ камней укра-

шаютъ ихъ грудь. На головѣ—свѣтлая шапочка съ надзатыльникомъ, прикрывающимъ шею и спускающимся на плечи. Эта труппа танцоровъ вербуется изъ сыновей самыхъ знатныхъ мандариновъ (рис. 11).

Въ обыкновенные дни, при дворѣ танцовало не болѣе 20 человѣкъ; но въ дни торжествъ, число исполнителей превышало сотню. Всѣ ихъ танцы были исключительно мимическіе. Танцоры дѣлали разные жесты, вертѣлись на мѣстѣ, бѣгали и проч.



(Рис. 11).

Кромѣ танцевъ, исполняемыхъ группами, существовали при дворѣ и солисты, танцующіе и одновременно поющіе.

Но эти танцы можно назвать только жалкимъ подражаніемъ древнимъ китайскимъ громоздкимъ балетамъ, канувшимъ въ вѣчность. Имъ, конечно, болѣе не воскреснуть въ Небесной Имперіи.

Тѣмъ не менѣе, благодаря массѣ не утратившихъ своего значенія китайскихъ церемоній, требуемыхъ этикетомъ, не только придворнымъ, но и вообще при сношеніяхъ съ разными дѣятелями, китайцы обязаны и въ настоящее время обучаться искусству дѣлать поклоны, при разныхъ случаяхъ въ жизни. Поклоны эти и сопровождающіе ихъ жесты до крайности разнообразны, смотря по тому, кому они отвѣшиваются. Для этого существуютъ особые учителя, которые учатъ манерѣ поклониться въ разныхъ случаяхъ жизни, какъ слѣдуетъ подать чашку чая, какъ принять ее, какъ обмахнуться вѣеромъ и пр. и пр. Но это уже не танцы, бывшіе въ большомъ почетѣ въ сѣдую старину. Это простыя манипуляціи руками и ногами.

**Съ гравюры XVIII столѣтія.** (Рис. 12).

Лучшими танцовщиками считаются артисты изъ города Су-Чу-фу. Китайцы говорятъ, что если рай существуетъ въ небесахъ, то Су-Чу-фу—земной рай. Въ этомъ городѣ, дѣйствительно, сосредоточены школы поэтовъ, актеровъ и танцоровъ.

Въ настоящее время, ко двору нерѣдко приглашаютъ артистовъ изъ разныхъ частей обширной имперіи, при чемъ каждая народность, въ своемъ костюмѣ, танцуетъ подъ звуки своихъ національныхъ инструментовъ.

Этотъ обычай приглашать артистовъ изъ провинцій существовалъ и въ древнія времена. Императоръ Чунъ-ти, въ XIV столѣтіи, даже сильно увлекался красавицами изъ Тибета, плясавшими при дворѣ. Ихъ было 16 дѣвицъ. Волосы, заплетенные въ нѣсколько косъ, падали на плечи. Головной ихъ уборъ состоялъ изъ вырѣзанной тонкими узорами шапочки изъ слоновой кости. Платье съ широкими рукавами; юбка шелковая, ярко красная. Вообще костюмъ отличался легкостью и изяществомъ. Императоръ влюблялся поочереди въ каждую изъ этихъ артистокъ и умеръ отъ истощенія (рис. 12).

Во время обѣдовъ и пировъ, и въ настоящее время, въ частныхъ домахъ, приглашаются присяжные артисты, дающіе мимическія представленія, сюжетъ которыхъ большею частью заключается въ борьбѣ злыхъ и добрыхъ духовъ; при этомъ артисты одѣваются въ очень узкія одежды.

О древнемъ же китайскомъ балетѣ теперь нѣтъ и помину. Онъ отошелъ въ область преданій.

Въ настоящее время, сами китайцы лично танцами не развлекаются. Они довольствуются лицезрѣніемъ наемныхъ артистовъ и развитія этого искусства въ Китаѣ нельзя ожидать, потому уже, что калѣченіе женщинами ногъ не даетъ имъ возможности упражняться въ улучшеніи техники танцевъ.

Молодежь городская и деревенская не собирается для игръ и плясокъ. Собственно національнаго танца у китайцевъ не существуетъ. Малоподвижные китайцы предпочитаютъ развлекаться въ массѣ разныхъ театровъ и въ садахъ, гдѣ дѣйствуютъ странствующія труппы съ профессіональными танцорами и танцовщицами, исполненіе которыхъ, при однообразіи жестовъ, не отличается ни граціей, ни прелестью движеній.

Всѣ китайскіе танцы, которые вставляются въ балеты европейскими балетмейстерами, не даютъ ни малѣйшаго представленія о національномъ ихъ характерѣ. Это не болѣе, какъ личная фантазія сочинителей, не видавшихъ никогда замкнутаго Китая, куда, въ теченіи многихъ вѣковъ, не вступала нога европейца. Балетмейстеры какъ бы сговорились между собою и усвоили себѣ единую, общую систему, при постановкѣ китайскихъ балетовъ. По ихъ, довольно впрочемъ вѣрному, сужденію, ноги китайца по его натурѣ не должны составлять главнаго двигателя при упражненіи въ этомъ искусствѣ. У него должны преимущественно дѣйствовать голова и руки, съ поднятымъ пальцемъ. За образецъ, очевидно, ими приняты фарфоровыя фигуры китайцевъ съ кланяющимися головами и приподнятыми руками. Такіе танцы пригодны развѣ только для группъ, и какъ-бы разнообразна ни была фантазія балетмейстеровъ, но, по неволѣ, при сочиненіи танцевъ, названныхъ ими китайскими, приходится повторяться. Тѣ-же мелкіе шаги, тѣ-же вѣчно поднятыя въ извѣстномъ направленіи руки, согнутыя въ локтяхъ, тѣ-же помахиванія головой, съ аксессуарами—вѣерами и колокольчиками. Таковъ немудрый арсеналъ балетмейстера, сочиняющаго китайскіе танцы. (Рис. 13).

(Рис. 13).

На всѣхъ большихъ европейскихъ сценахъ производились опыты постановки цѣльныхъ китайскихъ балетовъ. Титюсъ сочинилъ „Кіа-кингъ“, Кальцеваро создалъ „Китайскую свадьбу“, Сенъ-Леонъ поставилъ „Лилію“ съ сюжетомъ изъ яко-бы китайскихъ нравовъ. Однако, всѣ эти хореграфическія произведенія, не смотря на богатую обстановку, ничего общаго съ Китаемъ не имѣвшею, никакимъ успѣхомъ не пользовались. Крайнее однообразіе танцевъ, съ постоянно кивающими головами фантастическихъ китаянокъ, съ

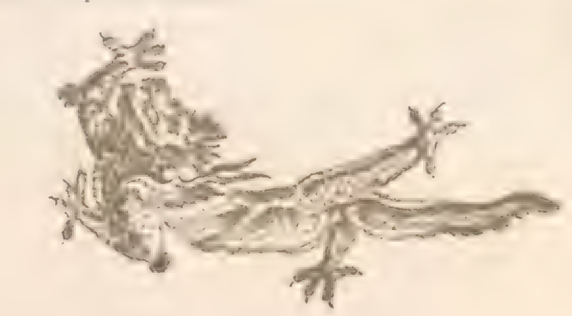
приподнятыми пальцами у танцовщицъ, не могло нравиться публикѣ, избалованной на чудесахъ балетной виртуозности, облеченной въ изящныя формы „классической“ техники, которая не вяжется съ покроемъ китайскаго костюма. (Рис. 14).

Религіозныхъ и гражданскихъ праздниковъ въ Китаѣ очень много. Никакихъ танцевъ, однако, ни во время процессій по улицамъ, ни въ домахъ не бываетъ. Въ нѣкоторые же праздники и преимущественно въ день „Рожденія владыки боговъ“ и въ день рожденія восточнаго цвѣтка „Тонъ-Хоа-ти-Кіуна“, на площадяхъ воздвигаются переносные театры, гдѣ даются представленія религіозныхъ драмъ—мистерій, а также нерѣдко появляются плясуньи, исполняющія танцы собственной фантазіи.

Особенно же шуменъ и пышенъ бываетъ, въ январѣ, ежегодный „Праздникъ фонарей“. Это чисто народное торжество, свято соблюдающееся въ Китаѣ въ теченіи многихъ десятковъ вѣковъ. О происхожденіи этого праздника существуетъ много легендъ. Правдоподобнѣе же всего, что праздникъ фонарей — есть праздникъ въ честь Солнца, дающаго неизсякаемый источникъ жизни — свѣтъ и тепло, необходимые для земледѣлія, составляющаго религіозный догматъ китайцевъ. Торжествуется этотъ праздникъ по городамъ и деревнямъ всей имперіи въ теченіи трехъ дней. Хижины, дворцы, храмы, тюрьмы украшаются фонарями. Бываютъ фонари до 4 квадратныхъ саженъ величины. По вечерамъ, всюду ходятъ шумныя процессіи съ фонарями. Принимаютъ участіе и старъ и младъ. Спеціальныхъ танцевъ не бываетъ на улицахъ, но скачутъ и бѣсятся, дѣлая изъ фонарей разнообразныя фигуры. Этотъ чисто національный праздникъ далъ идею перенести его и на подмостки китайскихъ сценъ, гдѣ артисты изображаютъ „танецъ фонарей“, оригинальный не столько по своимъ темпамъ, сколько по фигурамъ и группамъ. Изъ буквъ, нарисованныхъ на разноцвѣтныхъ фонаряхъ, составляются цѣльныя слова и изрѣченія. Сочетанія буквъ безчисленно разнообразны. Зрители разбираютъ эти пріуроченныя къ случаю слова и, громко повторяя эти слова, шумно выражаютъ знаки одобренія.

(Рис. 14).

Изъ всего сказаннаго можно сдѣлать заключеніе, что Китай, съ его своеобразною цивилизаціей, хотя и считается древнѣйшимъ въ мірѣ культурнымъ государствомъ, но въ развитіи хореграфіи страна мандариновъ почти никакой услуги этому искусству не оказала. Причина этого явленія кроется въ духѣ китайскаго народа, издревле воспитаннаго на религіозной, чисто внѣшней доктринѣ спокойнаго, матеріальнаго труда, при чемъ въ общественной жизни китайца каждый шагъ его заранѣе разсчитанъ и обставленъ церемоніями съ условными приличіями.



## I.

Изобрѣтеніе танцевъ въ Египтѣ. Гермесъ. Астральный танецъ. Культъ Аписа. Представленія въ честь Изиды и Озириса. Танецъ „Четырехъ основъ“. Танцы въ честь богини „Радости“ и „Жатвы“. Скудность свѣдѣній объ египетскихъ танцахъ.

Египетъ составляетъ единственную въ древности страну, которая 5000 лѣтъ тому назадъ имѣла уже извѣстную культуру. Много вѣковъ, однако, исторія этого народа была покрыта таинственною дымкою и всѣ его обряды и мистеріи оставались гадательными до тѣхъ поръ, пока не былъ найденъ ключъ къ іероглифамъ. Древніе, грандіозные памятники, поражающіе своими колоссальными размѣрами руины Ѳивъ, Луксора и др. испещрены загадочными рисунками, по которымъ кропотливая наука съумѣла, насколько возможно, возсоздать всю жизнь страны фараоновъ. Эти надписи показываютъ, что въ древнемъ Египтѣ за 5000 лѣтъ тому назадъ люди жили, любили, страдали, ненавидѣли, веселились такъ же, какъ и въ настоящее время. Изображенія многочисленныхъ, со странными звѣриными головами, божествъ египетской миѳологіи, воспроизведенныя игры, женитьба, похороны и пр. представляютъ наглядную картину повседневной жизни древняго Египта, начертанную на открытыхъ гробницахъ.

Барельефы и фрески на каменныхъ глыбахъ сохранили для насъ и понятіе о египетскихъ празднествахъ. Всѣ эти празднества, имѣвшія, въ большинствѣ случаевъ, чисто символическій характеръ, судя по іероглифамъ, обставлялись рядомъ танцевъ. Но, тѣмъ не менѣе, нельзя не отмѣтить, что хотя іероглифическія надписи обнимаютъ собою почти двѣ тысячи лѣтъ, съ цѣлымъ рядомъ смѣнявшихся династій, но эволюцію танцовальнаго искусства древнихъ обитателей Нильской долины уловить почти невозможно потому, что варіантовъ хореграфическихъ

встрѣчается мало. Это объясняется, вѣроятно, сильною устойчивостью принятыхъ формъ, остававшихся незыблемыми въ теченіи многихъ вѣковъ.

Скудны, конечно, іероглифическіе матеріалы, но и по нимъ можно установить, что египтяне, временъ фараоновъ, были великими любителями разнообразныхъ процессій. Фигура человѣка съ поднятою ногою или просто одна нога составляли „іероглифъ танца“. Такими знаками переполнены высѣченныя, за тысячи лѣтъ до Рождества Христова, надписи на памятникахъ сѣдой старины Египта.

Благодаря обилію подобныхъ „приподнятыхъ ногъ“, получилась полная возможность заключить, что танцовальное искусство было извѣстно на берегахъ Нила съ самой глубокой древности. Тѣмъ не менѣе, нельзя не сознаться, что на сколько отрывочны „іероглифныя“ свѣдѣнія объ Египтѣ, настолько же отрывочны и наши понятія о танцовальномъ искусствѣ египтянъ.

Кромѣ безмолвныхъ, вѣковыхъ свидѣтелей, имѣются, впрочемъ, еще письменныя свѣдѣнія о танцахъ въ сочиненіяхъ Платона, Лукіана, Діодора, Плутарха, Геродота и другихъ писателей, которые удостовѣряютъ, что египетскіе танцы служили главною основою египетскаго культа. Вмѣстѣ съ тѣмъ, они же подтверждаютъ, что въ Египтѣ, отъ колыбели гражданина до его могилы, какъ въ тихой, семейной, такъ и въ общественной и духовной жизни, танцы играли громадную роль.

Изобрѣтеніе музыки и танцевъ въ Египтѣ приписывается „совѣтнику и секретарю“ главнаго божества Озириса — Гермесу. По завѣренію Діодора, Гермесъ преподалъ человѣчеству правила „эвритміи“, то есть ритмъ пѣнія — музыку и ритмъ движеній — танцы. Гермесъ научилъ египтянъ искусству граціи и соразмѣрнымъ движеніямъ корпуса.

Согласно же другимъ изслѣдованіямъ, изобрѣтеніе музыки и танцевъ приписывается древнѣйшему царю Манеросу, который „покорялъ сердца народовъ“ не устрашеніемъ, а распространеніемъ цивилизаціи и счастія, путемъ вводимыхъ имъ всюду знаній и изящныхъ искусствъ—музыки и танцевъ. Сложилась легенда, что этого царя—друга веселья, постоянно окружали девять красавицъ, искусныхъ въ разныхъ наукахъ и преимущественно въ пѣніи. Очевидно, что эта труппа послужила прототипомъ девяти музъ въ Греціи, вносившихъ всюду счастіе, радость и оживленіе.

Пѣніе съ танцами было необходимою принадлежностью какъ при исполненіи разныхъ обрядовъ, такъ и въ разныхъ событіяхъ обыденной жизни—женитьбѣ, похоронахъ. Особенно подробно былъ объясненъ существовавшій будто бы похоронный танецъ, который въ разныхъ видахъ встрѣчается высѣченнымъ на разныхъ барельефахъ.

Несомнѣнно извѣстно только, что пѣніе и танцы составляли самый естественный способъ проявлять свою радость. Вознося молитвы божествамъ, египтяне танцовали; точно также плясали они и по окончаніи всякихъ полевыхъ работъ. Были-ли у нихъ собственно народные танцы, осталось неизвѣстнымъ. Только одинъ подобный танецъ увѣковѣченъ. Осталось цѣлымъ изображеніе рабочихъ, возвращающихся послѣ жатвы. Ударяя другъ объ друга двѣ коротенькія палочки, полуобнаженные рабочіе представлены быстро скачущими, двигаясь впередъ.

У египтянъ замѣчалось особое уваженіе къ небеснымъ свѣтиламъ. Изобрѣтатель „лиры“ Гермесъ, въ подражаніе временамъ года, соорудилъ этотъ инструментъ съ тремя струнами, имѣвшими символическое значеніе. Каждой изъ струнъ былъ присвоенъ различный тонъ: густой соотвѣтствовалъ зимѣ, рѣзкій—лѣту, средній между ними—веснѣ.

Изъ этого можно заключить, что въ самомъ зачаткѣ своемъ музыка и танцы, въ понятіяхъ египтянъ, были поставлены въ соприкосновеніе съ астрономіей.

Неудивительно, поэтому, что особенною извѣстностью пользовался такъ называемый „Астрономическій“ — „Астральный“ танецъ.

Новѣйшія изслѣдованія съ большою натяжкою подтвердили мнѣніе и греческихъ ученыхъ, описавшихъ подробно этотъ танецъ, признанный древнѣйшимъ. Очевидно, что

это тотъ же самый танецъ, который позднѣе былъ перенесенъ Пиѳагоромъ въ Италію, а также исполнялся въ Греціи въ мистеріяхъ Орѳея, воспѣтыхъ въ одахъ Пиндара.

Египетскій „Астрономическій“ танецъ созданъ былъ для изображенія движеній различныхъ небесныхъ свѣтилъ. Онъ былъ очень искусно составленъ; въ немъ сказались наблюдательность и богатство фантазіи египтянъ.

Описаніе этого танца находится у Лукіана. (Рис. 15).

Поставленный посреди алтарь изображалъ Солнце. Облаченные въ яркія одежды жрецы, подъ гармоническіе звуки благороднаго стиля, плавно танцовали вокругъ алтаря. Они кружились, изображая знаки зодіака и двигались, по объясненію Плутарха, съ востока на западъ, напоминая движеніе неба, а затѣмъ съ запада на востокъ, въ подражаніе движенію планетъ. Послѣ этого, исполнители останавливались въ знакъ неподвижности земли. Посредствомъ жестовъ и искусно комбинированныхъ движеній, жрецы давали наглядное представленіе о существовавшей въ то время планетной системѣ и о гармоніи вѣчнаго движенія. Не безъ основанія, Лукіанъ назвалъ этотъ танецъ божественнымъ и вмѣстѣ съ Платономъ восхвалялъ „до небесъ“ это изобрѣтеніе египтянъ.

(Рис. 15).

Астральный танецъ.

Жаль только, что разъясненные іероглифы до сихъ поръ не дали никакихъ наглядныхъ указаній объ этомъ „ученомъ“ танцѣ; поэтому, существованіе его въ томъ видѣ, какъ онъ описанъ, подвергнуто большому сомнѣнію. Изслѣдователи, въ чрезмѣрномъ усердіи, хотѣли польстить учености древняго египтянина и фигурный танецъ „семи движущихся планетъ“ окружили незаслуженнымъ ореоломъ мистицизма. Между тѣмъ, и въ томъ сыромъ видѣ, въ какомъ онъ дошелъ до насъ, „Астрономическій“ танецъ оказался на столько интереснымъ, что многіе балетмейстеры XVIII и XIX вѣковъ, Добервалъ, Гардель и другіе, давая полную свободу своей фантазіи, воспроизводили его въ своихъ хореграфическихъ произведеніяхъ. Исполнителями были, однако, не жрецы, а фантастически одѣтыя танцовщицы, изображавшія звѣзды и планеты, которыя вертѣлись и скакали кругомъ жертвенника или же вокругъ балерины, олицетворявшей солнце.

На сколько въ Египтѣ была распространена любовь къ мимикѣ и танцамъ, можно судить еще и по разобраннымъ недавно ученымъ Сетхе надписямъ на гробницахъ министровъ въ Ѳивахъ. Воспроизведенъ текстъ полнаго придворнаго ритуала, соблюдавшагося при назначеніи на должность министра. Надписи говорятъ, что при входѣ въ залъ вновь пожалованнаго сановника, виновникъ торжества то склонялся, то выпрямлялся, то ползалъ по пыльному полу, наконецъ у подножія трона оставался распростертымъ безъ движенія, какъ будто блескъ фараоновскаго величія лишилъ его чувствъ. Самъ же фараонъ, въ свою очередь, кружился вокругъ своего вѣрноподданнаго и пр. Церемонія оканчивалась общимъ хоромъ царедворцевъ и женщинъ, пѣвшихъ и подъ музыку производившихъ разные жесты и движенія. Это былъ настоящій оффиціальный, искусно составленный балетъ.

Духовная каста имѣла громадное вліяніе на проявленіе общественности въ Египтѣ. Египетскіе священнослужители, въ свою очередь, какъ бы въ подражаніе двору, старались окружить религію и ея обряды непроницаемою для народа тайною. Они старались окутывать вѣрованіе темною дымкою, чтобы держать народъ въ постоянномъ страхѣ къ божествамъ. Чѣмъ больше было мистическаго и сверхъестественнаго въ обрядахъ, тѣмъ болѣе пріобрѣтали вліянія и уваженія жрецы, пользовавшіеся невѣжествомъ народа для мздоимства. Благодаря такому направленію духовенства, большинство религіозныхъ праздниствъ было обставлено сложными символами, гдѣ танцы, съ неразрывно связанными жестами, занимали видное мѣсто.

(Рис. 16).

Культъ египтянъ, между прочимъ, былъ построенъ на легендахъ о любовныхъ похожденіяхъ Изиды и Озириса: поэтому, ритуальныя церемоніи отличались не особенно приличными дѣйствіями. „Священныя“ куртизанки, по окончаніи своихъ страстныхъ танцевъ (рис. 16) отдавались паломникамъ, которые, по словамъ Геродота, стекались въ огромномъ числѣ въ Бубасти мѣстѣ, гдѣ происходили празднества. (Рис. 17).

Особенною торжественностью отличались весеннія религіозныя празднества, въ честь бога Озириса, которому приносили въ жертву быка Аписа, считавшагося также божествомъ. По всему Египту, для этого торжества, долго розыскивали подходящаго быка, обязательно черной масти съ бѣлымъ на боку пятномъ, имѣвшимъ форму четверти луны. Кромѣ того, на спинѣ должна была обрисовываться фигура орла. Очевидно, что всѣ эти наружные знаки искусно подѣлывались жрецами, увѣрявшими, что это животное рождено коровою, зачавшею отъ громового удара.

Жрецы объявляли слѣпо вѣрившему, наивному народу, что желанный и достойный для принесенія въ жертву быкъ найденъ. Это объявленіе было началомъ всенароднаго торжества. Въ теченіи сорока дней, обнаженныя женщины кормили животное на берегу Нила и затѣмъ, въ раззолоченной ладьѣ отвозили быка въ Мемфисъ, гдѣ сановники и народъ встрѣчали его помпою, танцуя подъ звуки множества инструментовъ. (Рис. 18).

Отъ рѣки до храма, согласно заранѣе установленному церемоніалу, быка вели черезъ городъ. Торжественное шествіе открывали жрецы, плясавшіе подъ звуки арфъ и другихъ инструментовъ; пѣли гимны; народъ же шумно привѣтствовалъ божество. Наконецъ, быка вводили въ храмъ, гдѣ высилась громадная статуя Озириса. Передъ этимъ колоссомъ плясали и вертѣлись танцовщицы и, затѣмъ, падали ницъ передъ истуканомъ. Въ храмѣ совершалось настоящее пантомимное представленіе, въ которомъ священнослужители восхваляли побѣды и благодѣянія Озириса.

(Рис. 17).

Это славословіе можно было назвать настоящимъ балетомъ, въ дѣйствіи. Сначала, изображалось таинственное зарожденіе божества: затѣмъ, слѣдовали его развлеченія во время юношескаго возраста и подъ конецъ, его любовныя похожденія съ богинею Изидою.

Послѣ движущихся картинъ въ лицахъ, жрецы окружали кумира пляшущими воинами и женщинами, представляя Озириса, отправляющимся на покореніе Индіи, для распространенія по землѣ изобилія, счастья и человѣческихъ добродѣтелей.

Всенародный спектакль этотъ оканчивался торжественнымъ изображеніемъ побѣды

Озириса надъ варварами. Египетъ вѣнчалъ божество, признавая его за своего отца, за благодѣтеля, за Царя Царей.

Все это происходило въ храмѣ; затѣмъ, общее веселье переходило въ народъ, который по улицамъ Мемфиса въ теченіи семи дней и ночей плясалъ и веселился, составляя разныя процессіи съ веселыми танцами.

Согласно священнымъ книгамъ, быкъ - Аписъ долженъ былъ жить только ограниченное время. Когда наступалъ опредѣленный для его существованія срокъ, жрецы Озириса, съ пѣніемъ и танцами, отводили быка снова на берега Нила, гдѣ топили его въ волнахъ рѣки, выражая при этомъ знаки самаго глубокаго къ нему уваженія. (Рис. 19). Затѣмъ, быка бальзамировали и хоронили съ большими почестями. Въ это время жрецы исполняли въ храмѣ и на улицахъ похоронные танцы Аписа, выражавшіе печаль и горе народа.

(Рис. 18).

Считаемъ не лишнимъ замѣтить, что это подробное описаніе „Египетскаго балета" въ честь Озириса, сдѣлавшееся какъ бы достояніемъ исторіи, весьма сомнительно обосновано. Эта характерная картина египетской жизни нарисована историками исключительно на основаніи нѣсколькихъ словъ, сказанныхъ папою Григоріемъ по поводу плясокъ евреевъ вокругъ золотого тельца. Святой отецъ замѣтилъ, что еврейскія пляски были подражаніемъ непристойныхъ танцевъ, исполняемыхъ идолопоклонниками египтянами вокругъ быка. Изъ одной этой фразы и весьма шаткихъ, іероглифическихъ указаній, фантазія историковъ создала цѣльную картину плясового „представленія", можетъ быть даже и не имѣвшаго мѣста въ Египтѣ, но вошедшаго, какъ фактъ, чуть ли не во всѣ историческіе учебники.

Нѣкоторые египтологи утверждаютъ, что танцовщики показывались только въ однихъ религіозныхъ, похоронныхъ церемоніяхъ. Въ другихъ же священныхъ служеніяхъ, будто-бы, никогда не танцовали. Такое заключеніе сдѣлано, благодаря открытымъ въ послѣднее время барельефамъ и надписямъ, гдѣ танцовщицы изображены одѣтыми въ желтыя туники съ головнымъ, въ формѣ конуса, уборомъ, который, согласно прежде открытымъ изображеніямъ, надѣвался исключительно только при похоронахъ. (Рис. 20).

Другіе же изслѣдователи авторитетно заявляютъ, что танцы были въ почетѣ при всѣхъ вообще торжествахъ, устраиваемыхъ для прославленія божествъ. Это заключеніе можно считать гораздо болѣе достовѣрнымъ. Стоитъ только присмотрѣться къ сохранившимся памятникамъ; на нихъ высѣчены разныя шествія и празднества, и всюду мужчины и женщины шествуютъ въ тактъ, принимая разнообразныя позы, регулируемыя звуками инструментовъ. Вообще же для объясненія культовыхъ обрядовъ древнихъ египтянъ

(Рис. 19).

имѣется очень мало достовѣрныхъ матеріаловъ. Изъ нихъ можно указать на празднество въ честь божества Пта — Озирисъ. Изображеніе этого празднества находится на одной гробницѣ въ Ѳивахъ. Представлены шестнадцать царскихъ дочерей, танцующихъ и играющихъ на разныхъ инструментахъ, подъ главенствомъ самой царицы. Весь этотъ женскій персоналъ изображалъ гаремъ Озириса и имѣлъ символическое значеніе.

**Живопись на гробницѣ въ Ѳивахъ.** (Рис. 20).

Изъ чисто обрядовыхъ танцевъ можно еще отмѣтить объясненный іероглифами танецъ „Четырехъ основъ", который исполнялся въ храмѣ богини Изиды. Участвовали безволосые жрецы и жрицы. Первые изъ нихъ топтались на одномъ мѣстѣ, переступая съ ноги на ногу, и жестами воздавали хвалу Изидѣ. Вторыя же, имѣя въ рукахъ разные символы — цвѣты, зеркала, волосы и прочее, плавно кружились подъ звуки тихой, нѣжной музыки и играли на арфахъ и пр.

Украшенныя вѣнками танцовали также во время праздника Жатвы и праздника въ честь богини „Радости". Какъ ни скудны и почти гадательны свѣдѣнія о древнихъ египетскихъ танцахъ, но, благодаря изысканіямъ послѣдняго времени, все таки можно уже составить себѣ довольно яркое представленіе о хореграфическомъ искусствѣ египтянъ.

## II.

Школа танцевъ при храмѣ Аммона. Два рода танцевъ. Развлеченія во время пиршествъ. Пантомимы. Танецъ „Вѣтеръ". Сходство съ современной техникой. Пируэтъ. Костюмъ танцовщицы. Придворная балетная труппа. Эквилибристика и акробатизмъ. Сходство съ современными танцами Альмей и Гавази.

ИЗСЛѢДОВАНІЯМИ установлено, что танцы составляли принадлежность богослуженій, поэтому вполнѣ вѣроятно, что въ Египтѣ существовала большая потребность на танцовщицъ-жрицъ. Очевидно, что для пополненія этого духовнаго персонала въ Египтѣ должны были существовать школы, гдѣ преподавались музыка, пѣніе и танцы. Поэтому, вполнѣ правоподобно указаніе на то, что при храмѣ Аммона была учреждена хореграфическая школа, откуда выпускались жрицы-танцовщицы, пользовавшіяся большимъ почетомъ у народа. Ихъ считали „наложницами божествъ". Чему обучали и какимъ способомъ шло преподаваніе въ этихъ школахъ, осталось невыясненнымъ.

Извѣстно только, что у египтянъ было два рода танцевъ: первый мимическій, въ которомъ жесты и позы служили для выраженія мыслей, второй же состоялъ изъ колебательныхъ движеній корпуса и упражненій въ ловкости, гибкости и граціи. Это былъ уже настоящій танецъ, какъ мы его теперь понимаемъ, съ разными „па" и позиціями.

Оба рода этихъ танцевъ входили въ обиходъ религіозныхъ торжествъ и были, очевидно, подчинены стройности и дисциплинѣ. На нѣкоторыхъ памятникахъ изображены процессіи мужчинъ и женщинъ, двигающихся въ тактъ и принимающихъ однообразныя позы, подъ ритмъ музыки. Нельзя отрицать, что въ этихъ фигурахъ былъ свой стиль, не лишенный художественной красоты.

Религіозныя празднества составляли едва-ли не единственное развлеченіе для народа. Публичныхъ игръ и зрѣлищъ въ Египтѣ не было. За отсутствіемъ сценическихъ представленій, гдѣ танцы могли быть связаны съ драматическимъ дѣйствіемъ, искусство танцовальное въ странѣ Фараоновъ не могло получить дальнѣйшаго развитія.

Отсутствіе театра, тѣмъ не менѣе, было использовано въ широкой степени устройствомъ спектаклей въ частныхъ домахъ. Дѣйствительно, на разныхъ гробницахъ мы находимъ разнообразныя танцовальныя сцены, причемъ египтологами разъясненъ даже текстъ пѣсенъ, подъ звуки которыхъ исполнялись танцы передъ властелинами Египта. Пѣсни эти точно написаны поэтами нашего времени. Приводимъ конецъ одной изъ нихъ:

Отбросимъ жизни заботы!
Будемъ пѣть и плясать!
Веселью предадимся до дня роковаго,
Когда въ страну отправимся,
Гдѣ вѣчный царитъ покой и молчаніе.

Богатые и знатные часто приглашали къ себѣ танцоровъ и танцовщицъ для развлеченія гостей. Нѣкоторые же изъ нихъ сами содержали цѣлые гаремы, въ которыхъ томились въ заточеніи сотни невольницъ-пѣвицъ и плясуній, обязанныхъ развлекать своего властелина. На одномъ скарабеѣ, хранящемся въ берлинскомъ музеѣ, значится, что одному фараону, вмѣстѣ съ невѣстой, было подарено 317 дѣвственницъ, для его удовольствія.

Въ гробницѣ придворнаго, жившаго при 5-й династіи, ясно изображенъ цѣлый танцующій передъ господиномъ гаремъ. Подобныя хореграфическія сцены встрѣчаются и въ

другихъ мѣстахъ. Это служитъ неопровержимымъ доказательствомъ любви египтянъ къ танцовальному искусству. (Рис. 21). Считаемъ полезнымъ отмѣтить, что въ нѣкоторыхъ сочиненияхъ о танцахъ воспроизведена только нижняя часть этого рисунка; при чемъ, совершенно ошибочно, она названа „погребальнымъ танцемъ", съ которымъ, однако, она ничего общаго не имѣетъ, представляя собою дивертиссементъ во время пира.

Ѳивы. (Рис. 21).

Особенною пышностью отличались пиршества, гдѣ сказывалось искусство египетскаго балетнаго персонала. Представлялись разнообразныя пантомимныя съ танцами сценки, гдѣ воспроизводились страсти и чувства человѣческія. Въ изображеніи любовной страсти особенно искусны были женщины. До тонкости заученныя улыбки, рискованныя позы и жгучіе взгляды артистокъ доставляли присутствующимъ громадное наслажденіе. Конечно, все это хотя и гадательно, но вполнѣ естественно подъ жгучимъ солнцемъ юга.

Царствовавшая, въ значительно позднѣйшую эпоху, сладострастная Клеопатра Египетская была другомъ балета и пластическихъ позъ. Въ присутствіи привилегированныхъ особъ своего двора, она лично позировала, почти въ обнаженномъ видѣ. Во время устраиваемыхъ придворныхъ пировъ, Клеопатра почти обязательно требовала спектаклей, балетовъ-пантомимъ съ лучшими танцовщицами. (Рис. 22).

Пантомимы исполнялись спеціальными артистами, подъ звуки оркестра, состоявшаго изъ лиръ, арфъ, двойныхъ флейтъ, барабановъ, кимваловъ, при чемъ артисты нерѣдко отбивали тактъ, хлопая въ ладоши. Въ особомъ употребленіи былъ инструментъ въ родѣ длинной мандолины. Любовь, какъ естественный стимулъ, двигающій все человѣчество, безъ различія національностей, составляла главный сюжетъ танцевъ. Эти танцы были сильнѣйшимъ наркозомъ, для возбужденія зрителей. Какъ пластичныя, рискованныя позы, такъ и полное отсутствіе костюма, были подстроены для чувственныхъ наслажденій.

(Рис. 22).

На рисункахъ, на древнихъ памятникахъ, изображено множество танцующихъ группъ,

дѣлающихъ разнообразныя движенія. Судя по этимъ изображеніямъ, можно предположить, что искусство танцовальное отличалось разнообразіемъ. По іероглифамъ видно, что древніе египетскіе танцы не были безсвязными движеніями. Видно, что танцы были подчинены извѣстнымъ правиламъ и законамъ, отъ которыхъ исполнители не смѣли отступать, благодаря тѣсной связи этого искусства съ религіей.

Изъ сохранившихся рисунковъ и барельефовъ не трудно усмотрѣть, что техника танцовальнаго искусства достигла у египтянъ значительнаго совершенства. Она даже имѣла нѣкоторое сродство съ современною, усовершенствованною балетною школою. Болѣе сложные танцы нашли особое общее названіе т'ерефъ. Они рѣзко отличались отъ обыкновенныхъ танцевъ, которые назывались т'Эбъ. Такъ какъ Египетъ началъ свою культурную жизнь значительно ранѣе Эллады, то не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что эллины въ своей „оркестикѣ“, то есть въ танцовальномъ искусствѣ, многое заимствовали у египтянъ, которые, по справедливости, должны считаться родоначальниками техники танцевъ. По этимъ фигурамъ на памятникахъ, найденныхъ преимущественно въ Ѳивахъ, не трудно усмотрѣть, что независимо гибкости корпуса и крайне разнообразныхъ движеній, древне-египетскіе танцы не составляли исключительно дикихъ прыжковъ, какъ у некультурныхъ народовъ. Видно, что египтяне осмысленно выражали своими эволюціями всевозможныя чувства. Одна фигура танцовшика на 15 гробницѣ въ Бени-Гассанѣ доказываетъ, самымъ положительнымъ образомъ, что египтянамъ, за 5000 лѣтъ тому назадъ, былъ извѣстенъ „пируэтъ“, то есть то дѣйствіе, когда артистъ, держась на одной ногѣ, быстро вертится вокругъ самого себя, описывая круги въ воздухѣ другою ногою (рис. 23). Другая фигура изображаетъ танцовщика въ подготовительной для „антрша“ позѣ.

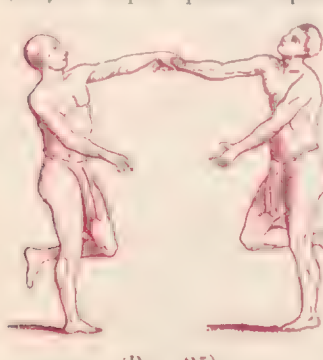
(Рис. 23).

Доминирующею нотою въ танцахъ была симметрія фигуръ. Одна или нѣсколько паръ танцовали отдѣльно или же соединялись въ общую группу, - но всегда слѣдующіе за ними танцоры повторяли обязательно тѣ же па и эволюціи. (Рис. 24).

(Рис. 24).

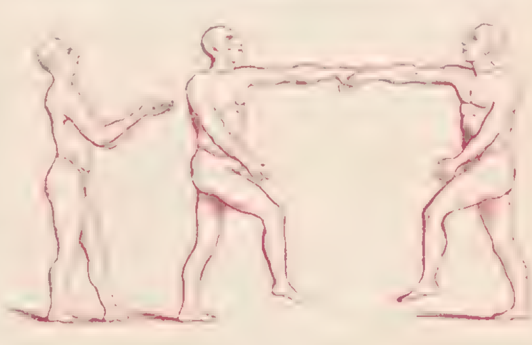
Эти маленькіе балеты состояли изъ сольныхъ танцевъ, изъ pas de deux, trois и т. д. и даже цѣлаго кордебалета. Изображенія ихъ встрѣчаются на гробницахъ, относящихся къ концу 4-й династіи.

Любимымъ танцемъ были упражненія двухъ артистовъ, подходящихъ другъ къ другу, держась на одной ногѣ. Въ такомъ положеніи и совершенно обнаженные, они исполняли цѣлую серію разнообразныхъ сочетаній (рис. 25).



(Рис. 25).

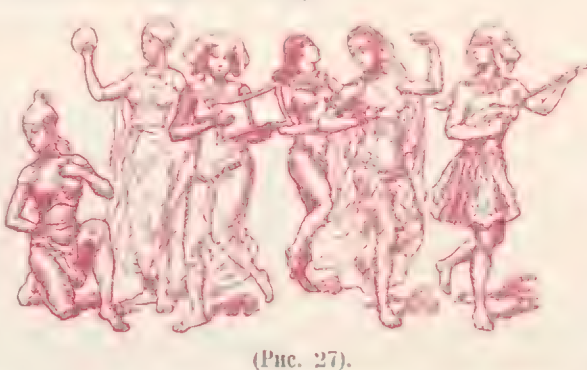
Не менѣе оригиналенъ былъ танецъ, состоявшій въ томъ, что танцовщицы, стоя другъ противъ друга, принимали одинаковыя положенія, но только съ противоположной стороны, то есть правая нога и рука одной артистки повторяли аналогичное положеніе лѣвыхъ руки и ноги другого танцовщика (рис. 26).



(Рис. 26).

Танцы состояли также въ разнообразныхъ сплетеніяхъ фигуръ. Артисты то подавали

другъ другу руки, то поднимали ихъ, держась на одной ногѣ, или вертѣлись то на одной ногѣ, или стоя спинами другъ къ другу и пр.


(Рис. 27).

Глядя на найденный въ Ѳивахъ рисунокъ танцовщицъ (рис. 27), можно подумать, что это не артистки, подвизавшіяся за нѣсколько тысячелѣтій тому назадъ, а прямо таки современныя балерины, зарисованныя на европейской сценѣ. По другимъ найденнымъ тамъ же рисункамъ, можно судить, на сколько египтяне обожали танцы. На изображеніяхъ сценокъ уличной жизни, всюду не трудно распознать танцоровъ и танцовщицъ, старающихся плѣнить зрителей своими упражненіями (рис. 28). Интересны сохранившіеся барельефы, трактующіе празднества передъ изображеніями умершихъ. Въ память усопшихъ пѣли и водили хороводы, танцуя съ закинутыми за голову руками. То не былъ танецъ печали, а при его исполненіи плясуньи напоминали умершему о тѣхъ часахъ радости, которые онъ испытывалъ при жизни.

Слѣдуетъ отмѣтить, что хотя всѣ египетскіе барельефы-рисунки съ такимъ содержаніемъ представляютъ собою точныя, реально-воспроизведенныя позы и моменты танцовальнаго искусства, но духа античной, вымершей эпохи въ нихъ уловить невозможно. Характеръ танца, смыслъ его, такъ и остается на вѣки утраченнымъ. Въ подобныхъ барельефахъ рѣзко отличаются эпохи древнѣйшихъ и новѣйшихъ династій. Въ танцовальныхъ процессіяхъ древняго періода движенія танцующихъ медленны, сдержанны: тихо выступаютъ танцовщицы, едва поднимая ноги отъ земли. Руки ихъ то подняты надъ головою, то загнуты за спину. Прекрасно сохранились хранящіеся въ берлинскомъ музеѣ барельефы, относящіеся къ эпохѣ 5-й династіи. Покойникъ изображенъ сидящимъ на стулѣ. Передъ нимъ десять дѣвицъ, танцующихъ подъ звуки пѣсенъ трехъ женщинъ, отбивающихъ тактъ руками. Имѣются даже надписи съ названіями изображенныхъ танцовщицъ, но разобрать ихъ представилось невозможнымъ. Довольно полное представленіе о веселыхъ темпахъ египетскихъ танцевъ даетъ сохранившійся въ Капрскомъ музеѣ обломокъ стѣнки отъ одной гробницы (рис. 29). Тутъ видно разнообразіе мѣняющихся темповъ и движеній танцовщицъ, обличающихъ въ нихъ техническія, хореграфическія познанія. Этотъ барельефъ относится къ значительно позднѣйшему времени: въ немъ чувствуется ритмъ танца, имѣющаго уже чисто индивидуальный характеръ. Это уже не фотографическая поза, а у каждой танцовщицы съ тамбуриномъ уловленъ и схваченъ духъ танца. Особенно это замѣтно въ образѣ двухъ отдѣльно упражняющихся маленькихъ артистокъ, съ кастаньетами въ рукахъ.

(Рис. 28).

Изъ открытыхъ недавно барельефовъ усматривается, что рисунки изображаютъ балетныя представленія, которыми древніе египтяне угощали своихъ гостей. Изъ такихъ танцевъ, согласно разъясненію надписи на одной гробницѣ въ Бена-Гассанѣ, относящейся къ 12-й династіи, былъ извѣстенъ танецъ, подъ названіемъ „Вѣтеръ“ (рис. 30). Одна танцовщица закинулась назадъ, касаясь руками земли, другая старается принять такое же положеніе, наконецъ, третья стоитъ сзади съ приподнятыми руками.

Серьезные изслѣдователи (А. Эрманъ) додумались даже до объясненія движенія артистокъ: танцовщицы, по ихъ мнѣнію, изображаютъ колеблемые вѣтромъ растенія, кусты и папирусъ. Конечно, такое объясненіе нельзя признать достовѣрнымъ. Оно вызываетъ только улыбку.

Рельефъ на гробницѣ въ музеѣ Каира. (Рис. 29).

(Рис. 31).
Совр. стилизованная танцовщица

Мор. Эммануэль, написавшій „Античные танцы въ Греціи“, отмѣтилъ, что эллинское искусство и греческія танцовщицы имѣютъ большое сходство съ жестами и движеніями нашихъ балеринъ. Такое замѣчаніе еще болѣе можетъ относиться къ египетскимъ танцовщицамъ. Въ данномъ случаѣ не правильнѣе-ли было бы сказать, что созданное въ Египтѣ искусство послужило основою для европейской балетной техники и что современныя балерины въ тюникахъ и безъ тюниковъ не создаютъ ничего новаго, а копируютъ „античныя“ „аттитюды“, „арабески“ и прочую хореграфическую премудрость (рис. 31). Такимъ образомъ можно, съ полною достовѣрностью, сказать, что благородное искусство танцевъ въ Греціи, имѣющее громадное сходство съ египетскими фигурами, всецѣло обязано странѣ Фараоновъ, откуда въ Элладу, согласно миѳологическимъ сказаніямъ, прибылъ и Орфей съ своей сладкозвучной лирой.

На гробницѣ въ Ѳивахъ. (Рис. 32).

Костюмъ египетскихъ танцовщиковъ былъ очень не сложный. Одѣяніемъ имъ служили только коротенькіе панталоны или фартуки. Танцовщицы же нерѣдко изображены въ очень длинномъ, сквозномъ платьѣ до пятокъ. Платье по таліи стягивалось тонкимъ поясомъ въ родѣ четокъ. Встрѣчаются одѣтыя и въ короткія юбки, похожія на тюники современныхъ балеринъ. Преимущественно же встрѣчаются совершенно обнаженныя. При этомъ, какъ бы откровененъ ни былъ костюмъ, но танцовщицы любили украшать себя кольцами на рукахъ и ногахъ, ожерельями и вѣнками на головахъ. Чѣмъ богаче былъ египтянинъ, къ гарему котораго была причислена танцовщица, тѣмъ роскошнѣе и была изукрашена представительница хореграфіи. (Рис. 32).

Танецъ—вѣтеръ. На гробницѣ въ Бени-Гассанѣ. (Рис. 30).

Слѣдуетъ предположить, что въ Египтѣ были двѣ категоріи танцовщицъ. Къ первой относились артистки, пользовавшіяся извѣстнаго рода уваженіемъ. Онѣ напоминали а л ь м е й, (abouâlen) танцовщицъ болѣе позднѣйшаго происхожденія, не имѣвшихъ ничего общаго съ древнимъ Егип·

томъ. Танцы ихъ были приличны. Вторая же категорія показывала свои прелести и свои таланты самымъ непристойнымъ образомъ. Очень возможно, что эти послѣднія, по роду своего искусства, были аналогичны съ отмѣченными въ отдаленныя времена, не скромными, египетскими Гавази. Имъ приписываютъ цыганское происхожденіе, родственное съ испанскими гитанами и русскими цыганами, которыхъ не даромъ называютъ „фараонами.“ Странствующія труппы Гавази бродятъ до настоящаго времени по городамъ Египта. Въ ихъ танцахъ передавались различные фазисы любовныхъ вожделѣній. Танцовщица скакала, дѣлала сначала скромныя, чисто дѣвственныя движенія, затѣмъ, незамѣтно, воодушевлялась; жесты ея дѣлались рѣзче, выразительнѣе; въ позахъ сказывался трепетъ желаній, доходившій до самыхъ реальныхъ формъ.

(Рис. 33).

Подобные танцы служили развлеченіемъ гостей въ частныхъ домахъ, куда артистовъ приглашали по поводу всевозможныхъ семейныхъ событій. Древніе египтяне любили угощать своихъ гостей разнообразными развлеченіями. Приглашаемыя ими артистки были искусны не только въ однихъ сладострастныхъ танцахъ, но и въ эквилибристикѣ и въ акробатизмѣ. (Рис. 33).

Особенно разнообразными дивертисементами были обставлены пиршества фараоновъ и вельможъ. Танцовальный и музыкальный персоналъ при дворѣ позднѣйшихъ династій былъ такъ великъ, что для управленія „увеселительною частью“ существовала даже особая должность „завѣдующаго изящными развлеченіями царя“. Ихъ даже было не одинъ, а три режиссера „Снефрунфръ“, „Эте“ и „Ре-Мори“, обязанныхъ ежедневно услаждать слухъ и зрѣніе царя дивною музыкою и танцами. Эти „плэзирмейстеры“ избирались или изъ лицъ высокопоставленныхъ, или родственниковъ царя. Придворная труппа, совмѣстно съ гаремомъ, пѣла, играла на разныхъ инструментахъ и танцовала, находясь подъ руководствомъ директора, пользовавшагося почетомъ и уваженіемъ.

Съ карт. Семирадскаго. (Рис. 34).

При этомъ можно отмѣтить, что Александрія, въ позднѣйшую эпоху, при владычествѣ греческихъ династій, славилась какъ разсадникъ искусныхъ флейтистовъ. Благодаря этому, сюда стекались и извѣстныя софійскія „амбубяцы“, которыя обучались музыкѣ и танцамъ. Съ запасомъ пріобрѣтенныхъ знаній, онѣ направлялись въ Римъ и другіе крупные центры, гдѣ расточали за деньги свою обольстительную грацію. (Рис. 34).

Собственно египетскій народъ, за неимѣніемъ театровъ, довольствовался бродячими труппами танцоровъ, акробатовъ и пр. Низшіе классы сами плясали на улицахъ, подражая профессіональнымъ танцорамъ. Они кружились, водили хороводы, прыгали, поднимая руки, и проч., но всѣ эти танцы были акробато - гимнастическаго свойства и особо

присвоенныхъ имъ названій не имѣли. Разгоряченный виномъ, народъ водилъ хороводы, подражая наемнымъ плясунамъ, и не рѣдко доходилъ до излишествъ въ своихъ кривляніяхъ и прыжкахъ.

Вилькинсонъ, въ своей интересной книгѣ „Manners and customs etc", разсказываетъ, что въ высшихъ классахъ Египта существовалъ обычай содержать рабовъ, которыхъ обучали танцовальному искусству. Эти рабы, подъ тщательнымъ наблюденіемъ, давали домашніе спектакли, гдѣ хозяевамъ представлялась полная возможность держать артистовъ въ границахъ приличія, сообразуясь съ обществомъ, передъ которымъ эти доморощенные лицедѣи обязаны были показывать свое искусство. При этомъ, Вилькинсонъ добавляетъ, что спектакли эти, большею частью, составляли спокойное и вполнѣ пристойное развлеченіе. Въ найденныхъ, хотя и грубыхъ фрескахъ легко отличить рабовъ танцоровъ отъ профессіональныхъ артистовъ. Рабы окрашены въ особый, присвоенный имъ цвѣтъ

Слѣдуетъ, однако, замѣтить, что всѣ данныя о египетскихъ танцахъ обоснованы исключительно на разъясненіяхъ надписей, потому, всѣ соображенія ученыхъ изслѣдователей болѣе или менѣе гадательны. Въ большинствѣ случаевъ, они не могутъ быть приняты на вѣру, представляя фантазію не въ мѣру усердныхъ толкователей. Не смотря, однако, на незначительное количество собранныхъ по этому предмету матеріаловъ, можно все-таки сдѣлать заключеніе, что если Египетъ и не былъ классическою страною хореграфіи, то, во всякомъ случаѣ, танцовальное искусство достигло въ Египтѣ извѣстной степени совершенства.

Изысканія и раскопки въ Египтѣ до сихъ поръ не окончены. Множество надписей на стѣнахъ и гробницахъ еще не разобраны. Можно надѣяться, что только въ отдаленномъ будущемъ наступитъ время, когда будетъ разсѣянъ мракъ, которымъ до сихъ поръ окутано танцовальное искусство въ странѣ фараоновъ, гдѣ хореграфія, можетъ быть, стояла не на меньшей степени совершенства, чѣмъ въ классической странѣ искусства—въ Элладѣ.

## III.

Альмеи. Гавази. Ихъ значеніе на африканскомъ побережьѣ Средиземнаго моря. Танецъ съ саблей. Танецъ живота. Танцы на кладбищѣ. Ихъ сродство съ древними танцами. Описанія разныхъ путешественниковъ. Поддѣльныя Альмеи. Современная стилизація египетскихъ танцевъ.

Названный Геродотомъ „даромъ Нила" древній Египетъ вымеръ, переживши цѣлый рядъ историческихъ переворотовъ. Переходя во власть то грековъ, то персовъ и наконецъ турокъ—арабовъ, страна фараоновъ утратила религію, языкъ и всѣ свои бытовыя особенности. Только одни оставшіеся грандіозные памятники свидѣтельствуютъ о быломъ величіи Сезостриса и Пталомеевъ. Забыто конечно и танцовальное искусство, какъ учрежденіе священно-обрядовое. Но типичныя черты его не пропали безслѣдно, найдя себѣ яркое отраженіе. Какъ бы преемственно, съ самой сѣдой старины, передавалось искусство танцевъ изъ рода въ родъ, въ лицѣ сохранившихся до настоящаго времени „Альмей" (abouâlen) и „Гавази".

Спорнымъ, конечно, можетъ быть вопросъ о времени учрежденія „института Альмей". Чисто магометанско-арабскій рисунокъ танцевъ показываетъ ихъ позднѣйшее арабское происхожденіе. Но, углубляясь въ даль вѣковъ, мы съ нѣкоторою натяжкою можемъ сказать, что манеры танцевъ современныхъ „Альмей" и „Гавази", облаченныхъ только въ болѣе скромные, чѣмъ у египтянъ, костюмы, весьма вѣроятно, перешли преемственно отъ древнихъ египтянокъ. Доказательствомъ служатъ употребляемые во время танцевъ инструменты, совершенно сходные съ найденными въ катакомбахъ Ѳивъ.

(Рис. 35).

Сродство Альмей съ древне-египетскими танцовщицами подтверждается еще тѣмъ, что ихъ танцы и даже отчасти костюмы мало отличаются отъ позъ, движеній корпуса и одежды, изображенныхъ на найденныхъ въ недавнее время античныхъ барельефахъ Египта.

Во времена фараоновъ, танцовщицы „Гавази" и „Альмеи", украшавшія собою пиры знатныхъ египтянъ,

рѣзко отличались другъ отъ друга. „Альмеи" были скромны; рисунокъ же танцевъ „Гавази", въ своихъ линіяхъ, былъ непристоенъ.

Современныя же египетскія плясуньи, какъ первой, такъ и второй категоріи ничѣмъ не отличаются другъ отъ друга. Онѣ слились во едино; такъ сказать, переродились, стараясь украшать свое искусство самыми постыдными движеніями.

Въ позднѣйшія, послѣ владычества фараоновъ, времена, но все таки въ глубокой еще древности, Альмеи составляли въ Египтѣ отдѣльную корпорацію. Первоначально, при учрежденіи этого института, Альмеи считались „учеными", образованными танцовщицами, обязательно обладающими звучнымъ голосомъ, изучавшими музыку въ совершенствѣ и знакомыми съ поэтическими произведеніями страны. Послѣднее требованіе предъявлялось потому, что Альмей зачастую заставляли сочинять, пѣть и танцовать на историческіе сюжеты, взятые изъ прошедшей жизни. Сами „Альмеи" считали свое происхожденіе божественнымъ. Ни одинъ праздникъ не обходился безъ Альмей. Ихъ помѣщали на особую трибуну, гдѣ онѣ пѣли во время трапезы. Затѣмъ онѣ спускались въ салонъ и давали свои хореграфическія представленія. Въ танцахъ, онѣ ревностно охраняли присвоенный ими спеціальный характеръ. Тайны любви служили руководящимъ началомъ при исполненіи ими, въ мимической формѣ, цѣлыхъ сценъ изъ повседневной жизни. Гибкостью тѣла онѣ передавали самыя живыя ощущенія, которыя, однако, не должны были нарушать ни граціи, ни общей гармоніи всего корпуса. Носили онѣ самыя яркія, сверкающія одежды, которыя не покидали даже и дома, ведя роскошную жизнь. Въ былое время, Альмеи пользовались особенными привилегіями и были внѣ закона. Свобода ихъ въ жизни была безгранична.

(Рис. 36).

И до настоящаго времени, Альмеи приглашаются въ магометанскіе гаремы для обученія женскаго персонала пѣнію и танцамъ. (Рис. 35). Ихъ искусство оплачивается иногда очень дорого. Между ними имѣются своего рода Тальони и Гризи, которыя пользовались у одного египетскаго хедива особеннымъ почетомъ. Владыка гарема, гдѣ плясала мѣстная Альмея—засыпалъ ее брилліантами. Эта египетская прима-балерина прославилась исполненіемъ общеупотребительнаго танца съ саблей, требующаго большой ловкости и энергіи. (Рис. 36). Движенія рукъ и ногъ и всего корпуса должны быть строго скомбинированы для того, чтобы соотвѣтствовать

манипуляціямъ съ одною или двумя саблями. (Рис. 37, 38). „Альмея“ должна владѣть и играть саблею такъ, какъ будто бы она, сражаясь съ невидимымъ врагомъ, въ концѣ концовъ поражаетъ его. Сабля вверхъ подбрасывается и ловится на лету; оружіемъ Альмея вертитъ кругомъ головы и наконецъ опускаетъ саблю, втыкая ее въ землю, въ знакъ того, что непріятель побѣжденъ. Танецъ съ саблей художественно воспроизведенъ балетмейстеромъ М. Петипа въ балетѣ „Дочь Фараона“, но не всѣмъ исполнительницамъ удалось имѣть успѣхъ въ этомъ танцѣ, требующемъ природной граціи и красивой пластики въ позахъ.

Все побережье Средиземнаго моря, въ Египтѣ, Триполи, Тунисѣ, Алжирѣ и Марокко, совмѣстно съ кочующими арабскими племенами, представляетъ собою царство Альмей; Египетъ все таки считается ихъ колыбелью, но и здѣсь, однако, онѣ постепенно утрачиваютъ или даже утратили свое первоначальное назначеніе. Танцы Альмей извѣстны также въ турецкихъ и персидскихъ гаремахъ. Они туда занесены изъ Египта и сохранили свой родной египетско-арабскій характеръ, получивши широкое распространеніе среди падкихъ до излишества мусульманъ. (Рис. 39).

Конечно, прежнихъ Альмей, какими онѣ существовали въ старину, нѣтъ и въ поминѣ. Нѣтъ прежняго ихъ величія, нѣтъ женственности, нѣтъ чарующаго изящества. Альмеями танцовщицами сдѣлались женщины изъ мѣстнаго отребья. Это проститутки, торгующія своимъ тѣломъ и за гроши упражняющіяся публично въ своихъ противныхъ „танцахъ живота“. Подъ гнусавое и монотонное пѣніе охрипшаго соплеменника, ударяющаго въ разбитый барабанъ, онѣ выдѣлываютъ полуобнаженнымъ животомъ разныя волнообразныя движенія, вертя бедрами вправо и влѣво, періодически потрясая привѣшанною къ срединѣ желудка кисточкою. Во время этого животоверченія, Альмея стоитъ неподвижно, то воздымая свои глаза, то опуская ихъ, симулируя испытываемое ею наслажденіе. Въ Каирѣ, Тунисѣ, Алжирѣ онѣ одѣваются въ широкую въ видѣ панталонъ юбку и короткую совершенно открытую спереди куртку. (Рис. 39). Шея, руки украшены массою разныхъ серебрянныхъ монетъ и всякихъ побрякушекъ. Въ Каирѣ, онѣ иногда продѣваютъ въ ноздри кольца. Вѣки обведены черною краскою, чтобы придать больше живости глазамъ. Ногти и ладони, зачастую и ноги окрашены въ красный цвѣтъ. При приглашеніи Альмей для представленій, онѣ разоблачаются совершенно, что, однако, ни мало не удовлетворяетъ эстетическому чувству зрителей.

(Рис. 37).

Съ картины Жерома. (Рис. 38).

(Рис. 39).

(Рис. 40).

Про нихъ смѣло можно сказать, что онѣ пляшутъ, не жалѣя живота своего.

Однообразіе этого грубаго, чувственнаго танца доходитъ до омерзенія: онъ не производитъ того чарующаго впечатлѣнія, которое зритель ожидалъ отъ нѣкогда прославленныхъ поэтическихъ Альмей, отошедшихъ въ область преданій.

Впрочемъ, одинъ путешественникъ по Египту недавно видѣлъ въ Луксорѣ настоящую Альмею, какъ бы чудомъ сохранившуюся отъ временъ Гомера. Она исполняла настоящій танецъ Альмей: въ немъ всѣ па были продѣланы по древнимъ традиціямъ и согласованы съ античными позами и движеніями. Подобно змѣѣ, Альмея корчилась, извивалась и изгибалась. Она качалась подъ бременемъ страстныхъ ощущеній. При окончаніи танца, находясь уже въ состояніи изнеможенія, она кидалась на колѣна, то одному, то другому изъ присутствующихъ, принимая бьющія по нервамъ, раздражающія позы (рис. 40). Всѣ движенія этой женщины были вполнѣ художественны и не возбуждали того отталкивающаго чувства, которое ощущается при видѣ бродячихъ по трактирамъ городовъ Средиземнаго побережья, достойныхъ жалости артистокъ, продающихъ себя за гроши.

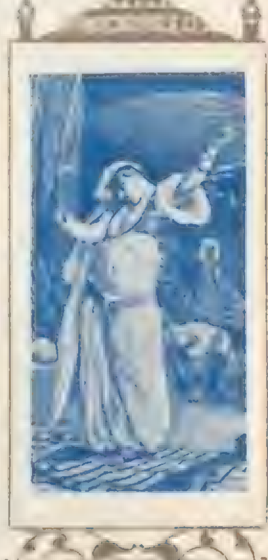
* * *

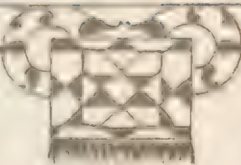
Русскій путешественникъ Елисѣевъ, странствуя „по бѣлу свѣту“, описываетъ танецъ Альмей, извѣстныхъ около Каира подъ названіемъ „рацазіатъ“. Рѣдкій городъ не имѣлъ своего института „Альмей“. Особенно славился ими богатый розами Эскэ, откуда выходили лучшія плясуньи, потѣшавшія своими танцами изнѣженныхъ эффенди.

Хотя суровая рука Аббаса-паши изгнала веселыхъ дѣвъ изъ Каира и другихъ сѣверныхъ городовъ Египта, но „рацазіатъ-альмей“ можно встрѣтить всюду внутри страны. (Рис. 41).

Елисѣевъ картинно описываетъ видѣнный имъ танецъ „Альмей“.

Онъ говоритъ, что довольно стройныя балерины современнаго Египта, сильно подкрашенныя, производили довольно пріятное впечатлѣніе. Кокетливо завитые, подъ красною шапочкою съ золотыми и серебряными монетами, волосы покрывали лобъ. Кружевная, розовая, съ глубокою прорѣхою на груди и широкими рукавами рубаха, атласный малиновый корсетъ съ откровенною вырѣзкою и обширные шелковые шаровары,—таковъ костюмъ, облегавшій гибкое тѣло „рацазіатъ“.





(Рис. 41).

„Держа въ рукахъ двухструнную гитару или увѣнчанный бубенчиками тарабукъ (бубенъ), побрякивая звонкими кастаньетами, полныя восточной нѣги и огня, начинаютъ Альмеи свою пляску. Быстро выпрямляется ихъ стройный станъ, красивыя, обнаженныя руки вскидываются на верхъ, звучитъ бубенъ, Альмея извивается словно змѣя и какъ-то неслышно плыветъ по ковру, слѣдуя такту музыки, выбиваемому бубномъ и „саджалами“ — кастаньетами. Все сильнѣе и сильнѣе изгибается Альмея, закинувъ назадъ голову; высоко приподнимается грудь, все тѣло дрожитъ и ноги скользятъ мелкими шажками подъ лепетъ замирающихъ кастаньетъ. Едва касаясь пола, взлетаетъ потомъ она на остромъ носкѣ, станъ (животъ) колышится, смуглыя руки безпомощно откидываются назадъ вмѣстѣ съ опрокинутымъ туловищемъ и головою. Легкій кисейный воротъ спу-

(Рис. 42).

стился ниже съ матовой шеи и... зрители приходятъ въ восторгъ“. Какъ ни красиво описанъ этотъ танецъ, но въ дѣйствительности, едва-ли онъ такъ живописенъ.

Изъ Алжира рукой подать въ Марокко. И тамъ широко распространенъ танецъ Альмей. Особенно прославлены плясуньи Уледъ-Найдъ, Уледъ-Найль. (Рис. 42).

Въ Марокко пляска Альмей особо высоко цѣнимое искусство. Въ Фецъ поставляетъ плясуній и плясуновъ область Джебалы, „край разврата и красоты“. Въ самомъ Фецѣ, этихъ своеобразныхъ африканскихъ Афинахъ, молодыхъ „ойль и ойла“ въ особыхъ школахъ, своего рода мавританскихъ консерваторіяхъ, обучаютъ танцовальному искусству. Отсюда выдрессированныя Уледъ-Найль размѣщаются по разнымъ гаремамъ, „гдѣ услаждаютъ владыкъ“ мѣстными танцами, содержаніе которыхъ одинаково по всему побережью

Средиземнаго моря. Вымершій Карфагенъ, Триполи, Тунисъ и пр. кишатъ танцовщицами Уледъ-Найль, находящими себѣ пріютъ почти во всѣхъ кофейняхъ. Пляски ихъ вездѣ однородны, съ незначительными только, чисто индивидуальными варіантами.

Срамную пляску Уледъ-Найль очень живописно изобразилъ въ своихъ марокскихъ воспоминаніяхъ Вас. Немировичъ-Данченко.

Талантливый русскій путешественникъ слѣдующимъ образомъ описываетъ видѣнный имъ въ Фецѣ, въ кофейной, танецъ мѣстныхъ Альмей:

„На покрытомъ помостѣ размѣстились три дѣвушки Уледъ-Найль. Одѣтыя въ пестрые тюрбаны, онѣ сидѣли на корточкахъ, покачиваясь подъ удары бубна. Рядомъ съ ними стоялъ здоровенный, голый до пояса негръ, также съ бубномъ въ рукахъ.

Поднялась младшая изъ дѣвушекъ съ нахмуренными бровями и нарумяненная. Въ ней точно сразу развилась какая-то стальная пружина. (Рис. 43).

— Ійа!—взвизгнула старуха позади.

Дѣвушка сбросила джеллабу... нагая до живота, только въ сквозномъ шолкѣ юбки не видишь, а угадываешь ноги. Съ пояса падаетъ красная, большая кисть... крѣпкая, молодая грудь, такія же плечи, красивыя смуглыя руки въ браслетахъ у плеча. Вся—точно старая бронза. Тихо-тихо передвигаются голыя ступни; кажется, кончиками выкрашенныхъ въ розовое пальцевъ хотятъ нащупать что-то передъ собою. Въ тактъ имъ колеблется животъ, такъ что красная кисть ходитъ во всѣ стороны. Тѣло подергивается судорогами, мускулы выпячиваются и снова уходятъ куда-то. Ступни быстрѣе, быстрѣе. Руки вытягиваются впередъ, совершая странныя движенія, точно двѣ змѣи ползутъ ко мнѣ, волнисто изгибаясь. Ноги сплетаются и расплетаются, вздрагиваютъ, кисть вотъ-вотъ сорвется и улетитъ въ пространство. Въ музыкальный узоръ бендира и агайты вплелись фіоритуры флейты. Дѣвушка откинулась назадъ въ такой позѣ, какой не увидѣть и у баядерокъ, и въ это мгновеніе прозрачный шолкъ юбки упалъ, и передо мною дѣвушка была вся обнаженная,—не поясъ же съ кистью считать покровомъ. И, представьте, въ этомъ не было ничего циничнаго, постыднаго. Смуглая статуя такихъ чистыхъ и художественныхъ линій, что ее хотѣлось поставить на бѣлый мраморный пьедесталъ въ уголъ... Флейта оборвалась на полутонѣ, бубенъ заоралъ, какъ одержимый, негръ завопилъ, и точно дѣвушку ужалило что-то... Задыхаясь, сверкая подведенными глазами, раскидывая какимъ-то чернымъ сіяніемъ волоса, она кружилась, бѣжала отъ чего-то, со страхомъ протягивала руки, падала на одно колѣно

(Рис. 43).

и, вскакивая, пряталась въ уголъ... Потомъ, упала на спину, и по всему ея крѣпкому горѣвшему тѣлу пробѣжала точно волна“...

Альмеи разсѣяны по всѣмъ странамъ, прилегающимъ къ степи Сахарѣ. Но вездѣ ихъ танцы сходны между собою. Главныя дѣйствующія части тѣла при этихъ упражненіяхъ животъ, бедра, поясница и грудь. Варіанты очень незначительны. Появляются танцовщицы то съ платочкомъ въ рукахъ, который служитъ аксесуаромъ танца, то безъ платочка. Едва-ли существуютъ названія танцамъ, которые исполняются мѣстными жителями во время ихъ праздниковъ.

Танцы эти исполняются странствующими алжирцами и жителями Туниса, которые являются на торжества со своими труппами. Семьи, состоящія изъ отца, братьевъ и сестеръ, даютъ представленія, во время которыхъ мужчины съ завязанными глазами танцуютъ съ саблей, постоянно стараясь держать ее въ равновѣсіи на головѣ; женскій же персоналъ, помахивая платочками, неизмѣнно потрясаютъ персями и двигаютъ желудками. Фатьмы и Аиши, изъ нихъ однѣ красивыя, а другія просто хорошенькія, изощряются въ гибкости туловища и подвижности всѣхъ мускуловъ. Тягуче скрипитъ инструментъ съ одною или съ двумя струнами. Подъ эти невеселые, раздражающіе непривычное ухо звуки, стоя на мѣстѣ, словно истуканы, двигаются бедра этихъ разряженныхъ куколъ.

Впрочемъ, по зову богатыхъ мѣстныхъ жителей, Альмеи являются въ частные дома, гдѣ даютъ представленія, значительно болѣе оживленныя и осмысленныя.

Вотъ разсказъ француза Ле-Ру, котораго желалъ угостить мѣстными танцами знатный житель Алжира:

„Въ комнату взошли нѣсколько дѣвицъ. Старшей было не больше 20 лѣтъ; была между ними молоденькая, едва-ли не въ десятилѣтнемъ возрастѣ. Ихъ головы прикрывалъ небольшой шелковый тюрбанъ, ниспадающій почти до бровей. Тюрбанъ былъ покрытъ газовымъ вуалемъ, съ фольговыми звѣздами. Одежда состояла изъ легкой туники. Широкій поясъ поддерживалъ животъ, такъ низко, какъ будто онъ раздѣлялъ все туловище на двѣ части, что значительно удлиняло бюстъ. По всѣмъ развѣвающимся шарфамъ, въ которые была окутана туника, было развѣшано громадное количество цѣпочекъ, амулетовъ, бляхъ изъ серебра и коралловъ, сгруппированныхъ въ одинъ общій уборъ, съ привѣшаннымъ внизу замкомъ. Но этого мало,—на лбу, на носу, на подбородкѣ, на запястіяхъ были привѣшаны голубыя звѣздочки и цвѣты, губы нарумянены, глаза подведены. Отъ всѣхъ разило невѣроятными духами, преимущественно мускусомъ.

При входѣ онѣ, казалось, были сконфужены; но тѣмъ не менѣе, стыдливо прикрывая лицо платками, онѣ неохотно начали свой медленный танецъ.

Тогда хозяинъ дома (вѣроятно, это было заранѣе обусловлено) схватилъ два пистолета. Неожиданно раздались два выстрѣла. Эффектъ былъ поразительный. Запахъ пороха, какъ бы волшебствомъ, преобразилъ юныхъ артистокъ. Всѣ онѣ въ одинъ голосъ вскрикнули и настоящее представленіе началось. Онѣ раздѣлялись какъ бы на два лагеря, то нападая другъ на друга, то двигаясь назадъ. Съ пѣніемъ и хлопаньемъ въ ладони, онѣ громко захохотали. Два негра, исполнявшіе обязанности музыкантовъ, на крикливой флейтѣ и трескучемъ барабанѣ, также воодушевились. Прежняя апатія смѣнилась жизнью и быстрыми движеніями, въ которыхъ первенствующую роль игралъ все неизмѣнно движущійся животъ“.

Мало извѣстные танцы обитателей степи Сахары хотя и описаны любознательными путешественниками, но на правдивость ихъ разсказовъ, за невозможностью ихъ провѣрить, конечно трудно положиться. Тѣмъ не менѣе, разсказы эти даютъ нѣкоторое понятіе о хореграфическихъ познаніяхъ кочующихъ арабовъ.

Г-жа Паммероль, неутомимая путешественница по оазисамъ Сахары, слѣдующимъ образомъ описываетъ пляски Альмей, у племени „Аиссуа“:

Ночь закутана глубокою дымкою. Мертвое молчаніе прервано грустнымъ напѣвомъ кимваловъ и однострунныхъ скрипокъ, играющихъ подъ сурдинку. Выходятъ два сектанта, мужчина и женщина. Они болѣзненно извиваются и корчатся подобно змѣямъ—гадюкамъ. Они хотятъ распознать три объекта ихъ культа. Слѣдуетъ экстазъ омертвенія и нечувствительность. Организмъ ихъ анестизированъ.

Во время безвольнаго и безсильнаго состоянія, танцующіе то падаютъ, то окружающіе поднимаютъ ихъ съ братскимъ состраданіемъ.

Зрители въ восторгѣ. Неистово кричатъ, поощряя исполнителей невѣроятными гортанными знаками одобренія.

Затѣмъ, они снова раскачиваются и пляшутъ безумный воинственный танецъ. Глаза наливаются кровью, лицо дѣлается страшнымъ, звуки кимваловъ учащаются все громче и громче. Танцоръ крутится и, не щадя себя, ударяетъ себя по груди острымъ кинжаломъ, припѣвая гнусавымъ голосомъ псалмы своей секты:

Прими мою руку, Господи.
Наполни мое сердце
Твоимъ пламенемъ!
Окрыли меня своею
Любовью, Господи!

Тотъ же авторъ „Дыханія степи“ описываетъ танцы и другого племени:

Барабанъ гудитъ; кастаньеты щелкаютъ, пѣвица поетъ унылую пѣснь. Онѣ танцуютъ.

Танецъ ихъ медленный. Одна слѣдуетъ за другою. Онѣ, съ серьезнымъ выраженіемъ лица, вертятся, не разгибая своего корпуса. Затѣмъ, поднимаютъ свои головы, обремененныя массою металлическихъ украшеній, возводятъ очи къ небу, умоляя ниспослать имъ наслажденіе. Онѣ какъ будто призываютъ давно сверженныхъ боговъ, забытыхъ богинь любви. Онѣ ихъ жрицы...

Онѣ танцуютъ...

Шафранныя губы, черные глубокіе глаза... гибкое тѣло; улыбка пантеры, готовой кинуться на свою жертву; ихъ грудь дышетъ нѣгой, ноги ихъ выточеныя, и въ концѣ концовъ работаетъ тотъ же животъ, производя волнообразныя движенія.

Онѣ танцуютъ...

Картина мѣняется. Всѣ удаляются. Остается одна изъ самыхъ красивыхъ. Бедра ея, перехваченныя легкимъ поясомъ, трепещутъ, замираютъ въ любовномъ трансѣ. Это финалъ, послѣ котораго музыкантъ, извлекая изъ своего инструмента невѣроятные звуки, падаетъ на колѣни передъ танцовщицей, выражая свое полное удовлетвореніе и напоминая собою древній египетскій культъ преклоненія передъ всемогущей женской красотой.

У племени Уарелла существуетъ очень странный танецъ, который женщины исполняютъ какъ лекарство... отъ головной боли.

Очевидно не знакомыя ни съ антипириномъ, ни съ пирамидономъ, страдающія мигренью созываютъ къ себѣ своихъ подругъ и одну пожилую знахарку.

Сначала она долго что то нашептываетъ; потомъ, подъ носомъ больной зажигаетъ ароматичныя травы, и всѣ подруги поютъ, подъ звуки тамбуриновъ. Наконецъ, когда больная начинаетъ задыхаться въ дыму, двѣ изъ подругъ поднимаютъ ее и насильно заставляютъ плясать, плясать неистово, подъ общій трескъ и шумъ. Увѣряютъ, что на слѣдующій день больная чувствуетъ себя совершенно здоровой. Выходитъ такъ заболѣла голова, пляши до одуренія.

Племя это очень привержено къ танцамъ. Каждое событіе въ ихъ жизни, особенно свадьбы, всегда сопровождаются плясками, въ которыхъ принимаютъ участіе оба пола.

(Рис. 44).

Около Бискры, въ царствѣ арабовъ, на кладбищѣ, ежегодно пляшутъ женщины, празднуя наступленіе весны. Танецъ этотъ имѣетъ чисто символическое значеніе. Своею оригинальностью, онъ рѣзко отличается отъ другихъ танцевъ, представляя собою пережитокъ далекаго прошлаго, отзвукъ тѣхъ мотивовъ, когда въ странѣ пирамидъ танцовали древніе египтяне, во время похоронъ и въ память усопшихъ. (Рис. 44).

На кладбище входятъ музыканты съ инструментами, издающими рѣзкіе звуки. Образуется кругъ, въ середину котораго вступаетъ женщина. Она протягиваетъ руки и пляшетъ; вскорѣ, она какъ будто теряетъ сознаніе, опускаетъ голову и загипнотизированная музыкою неустанно пляшетъ до тѣхъ поръ, пока раздаются звуки инструментовъ. Въ кругъ входятъ другая, третья и т. д., женщины и окружающія старухи, ударяя въ ладоши, кричатъ „юу-юу", барабанъ все громче отбиваетъ тактъ, ритмъ ускоряется: движенія танцующихъ дѣлаются быстрѣе и быстрѣе, продолжаясь до тѣхъ поръ, пока танцовщицы, одна за другою, падаютъ въ полномъ изнеможеніи.

Затѣмъ, ритмъ ослабѣваетъ, дѣлается спокойнѣе, и впавшимъ въ забытье женщинамъ кладутъ въ ротъ какой-то цѣлебный порошокъ, благодаря которому, плясуньи вскакиваютъ какъ встрепанныя съ тѣмъ, чтобы снова начать прерванную пляску.

Не будетъ рискованнымъ утвержденіе, что этотъ магометанско-египетскій танецъ несомнѣнно вѣрный откликъ той египетской старины, которая въ настоящее время найдена на рисункахъ Ѳивъ, гдѣ воспроизведенъ бытъ „танцовавшаго" Египта, временъ фараоновъ.

Вкусъ къ танцамъ, вообще, сильно развитъ у степныхъ племенъ, живущихъ около Сахары.—У нихъ существуютъ сформированныя труппы танцовщицъ, которыя кочуютъ съ мѣста на мѣсто, наживая себѣ изрядныя состоянія. Танцы ихъ имѣютъ мистическій характеръ съ неизмѣннымъ оттѣнкомъ чувственности. Ноги ихъ и весь корпусъ трепе-

щутъ отъ любовныхъ вожделѣній, которыя ими производятся безцеремонно передъ аборигенами, жаждущими подобныхъ, пикантныхъ зрѣлищъ.

Замѣчательно то, что по уходѣ этихъ передвижныхъ балетовъ, сами степныя жительницы, у себя дома, съ наслажденіемъ пляшутъ тѣ же самые танцы, хотя и не съ такимъ искусствомъ, какъ профессіональныя балерины, но за то превосходятъ ихъ въ безстыдствѣ.

Безбородые мальчики, разныхъ арабскихъ племенъ, одѣтые женщинами-альмеями, также не гнушаются исполненіемъ танца живота и конечно на цивилизованнаго европейца производятъ отвратительное впечатлѣніе.

(Рис. 45).

И они, подобно настоящимъ Альмеямъ, кочуютъ по городамъ Алжира и Египта, показывая за гроши свой гнусный талантъ, заключающійся въ томъ, чтобы на потѣху праздныхъ зрителей дѣлать непристойныя тѣлодвиженія.

До настоящаго времени существуетъ въ Египтѣ танецъ „Гавази“, который, по словамъ туземцевъ, считается наслѣдіемъ предковъ, эпохи фараоновъ.

Падкимъ на все носящее отпечатокъ старины туристамъ мѣстные антрепренеры предлагаютъ угощеніе танцами „Гавази“, увѣряя легковѣрныхъ путешественниковъ, что „такъ танцовали“ при Рамзесѣ Великомъ.

Танецъ „Гавази“, выдаваемый за пережитокъ глубокой старины, исполняется безъ всякаго соблюденія скромности. Изображается чисто плотская любовь. Сначала двигаются медленно; затѣмъ ритмъ увеличивается; позы принимаются дерзкія, и наслажденіе страстью передается выразительною мимикой, жестами, позами. Танцовщица не стѣсняется, выясняя свои плотскія вожделѣнія такъ страстно, что подъ конецъ она падаетъ въ любовномъ трансѣ.

Конечно, это зрѣлище не для молодыхъ дѣвушекъ.

Еще болѣе сладострастною пляскою считается распространенный по Египту танецъ Осы (наэлэ) (рис. 45), имѣющій будто бы также очень древнее происхожденіе. Его исполняютъ, впрочемъ, только въ закрытыхъ помѣщеніяхъ. Танцуютъ для путешественниковъ-иностранцевъ. Ловкіе импрессаріо, однако, перенесли этотъ танецъ и въ Парижъ, назвавъ его на афишахъ танцемъ „блохи“. Для исполненія, были приглашены артистки изъ

(Рис. 46).

Египта; но танецъ „осы“, переименованный въ танецъ „блохи“, оказался на столько непристойнымъ, что даже не особенно суровая французская цензура воспретила исполнять его публично.

Сюжетъ танца заключается въ томъ, что артистку какъ будто бы укусила оса (въ Парижѣ блоха) и застряла въ ея одеждахъ. Танцовщица старается розыскать и поймать докучливое насѣкомое. Она скачетъ, двигаетъ всѣми частями тѣла, дѣлаетъ замысловатыя па и последовательно снимаетъ съ себя всѣ одежды—шарфъ, тунику, платье. Подъ конецъ, остается она покрытою однимъ прозрачнымъ вуалемъ, черезъ дымку котораго сквозятъ красивыя формы тѣла. Въ заключеніе съ нея слетаетъ и послѣдній вуаль стыдливости.

(Рис. 47).

При исполненіи танца „осы“ Альмея неистово кружится на одномъ мѣстѣ, производя различныя тѣлодвиженія руками, ногами, животомъ, подъ тактъ не мудрой музыки. Для исполненія выбирается, обязательно, превосходно сложенная красавица (рис. 46).

При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что костюмъ египетскихъ танцовщицъ стоитъ имъ недорого. Онѣ танцуютъ почти совсѣмъ обнаженными. Замѣчательно еще то, что этихъ артистокъ, развлекающихъ иностранцевъ, сами египтяне признаютъ проститутками и не потому, что онѣ дозволяютъ себѣ сладострастныя пляски, а потому, что онѣ дерзаютъ показываться публично съ не закрытымъ лицомъ.

Съ плясками самозванныхъ „Альмей“ познакомилась вся Европа во время второй, всемірной выставки въ Парижѣ. На улицѣ Каира подвизались привезенныя изъ Алжира мѣстныя красавицы, которыя пользовались большимъ успѣхомъ, исполняя „танецъ живота“. Это развлеченіе привилось настолько, что, съ тѣхъ поръ и до настоящаго времени, нѣтъ ни одного театра-варіэте въ Парижѣ, гдѣ бы, въ отведенномъ закрытомъ уголкѣ, не подвизалась труппа Альмей. За нѣсколько су, эти несчастныя артистки показываютъ невзыскательной публикѣ свои движущіеся животы. Большинство этихъ Альмей, однако, совсѣмъ не чистокровныя обитательницы Египта; это подонки парижскаго общества—настоящія француженки, торгующія своимъ тѣломъ и не имѣющія ничего общаго ни съ Алжиромъ, ни съ Тунисомъ.

(Рис. 48).

Изъ неподдѣльныхъ, настоящихъ Альмей, славилась Фатьма, появленіе которой оповѣщалось громкимъ выкрикомъ привратника „La belle, unique et incomparable Fatma“ (рис. 47).

На всемірной выставкѣ 1900 года, въ Парижѣ, восторгались еще знаменитой звѣздой изъ Каира Зорой (рис. 48), которая показывала себя въ очень разнообразномъ египетскомъ репертуарѣ. Кромѣ „танца живота“, или какъ она называла его танцемъ пчелы, красавица Зора исполняла „брачныя сцены въ Египтѣ“ и „танецъ стакановъ“, заключавшійся въ томъ, что она ложилась на спину, ставила на обнаженную грудь нѣсколько стакановъ и искусными движеніями груди

(Рис. 49).

заставляла эти стаканы прыгать и плясать, раздражая нервы зрителей.

Слѣдуетъ признать, что прославленныя съ отдаленныхъ вѣковъ „Альмеи“ отживаютъ свой вѣкъ. Прежняя, воспѣтая восточными поэтами, чарующая ихъ прелесть утрачена. Ее замѣнила грубая фальсификація, ничего общаго не имѣющая съ античнымъ египетскимъ танцемъ „Альмей“. И въ Парижѣ современнаго покроя Альмеи больше успѣха не имѣютъ, въ ожиданіи появленія новой египетской солистки изъ Ѳивъ, талантъ которой окажется способнымъ воспринять стиль античнаго танца вымершаго Египта.

(Рис. 50).

Впрочемъ, можетъ статься, когда нибудь и будетъ уловленъ стиль древняго египетскаго танца. Къ этому усердно прилагаютъ стараніе ревностные изслѣдователи и гробокопатели Ѳивъ и Луксора. Во что-бы то ни стало, они стараются найти аналогію современныхъ „Альмей“ съ тѣми артистками, которыя пѣніемъ и плясками развлекали дворъ Сезострисовъ.

Пока же, всѣ изысканія въ этой области разнорѣчивы и документально не подтвердились.

Издавна дѣлались опыты воспроизведенія на разныхъ сценахъ древне-египетскихъ танцевъ. Для сцены сочинялись пантомимныя дѣйствія съ страстными таинствами въ честь Изиды. Ставились грандіозные балеты, съ сюжетами изъ эпохи Фараоновъ. Публика любовалась „Египетскими ночами“, балетомъ „Дочь Фараона“ и другими; но никому изъ балетмейстеровъ не удалось передать ни духа эпохи, ни возсоздать типичный стиль времени и мѣста. Всѣ эти псевдо-египетскія хореграфическія произведенія, съ искуственно созданнымъ мѣстнымъ колоритомъ декорацій и орнаментовъ, ничего общаго съ античнымъ міромъ не имѣли. (Рис. 49 и 50). Танцы же, хотя и заключали въ себѣ много изящнаго и красиваго, но не имѣли даже отдаленнаго сходства съ тѣми танцами, которые дѣйствительно, согласно фрескамъ и барельефамъ, исполнялись на берегахъ голубого Нила, при прохожденіи разныхъ процессій въ честь Аписа, Озириса и другихъ божествъ.

Попытки воспроизведенія египетскаго танца были сдѣланы и отдѣльными, за свой страхъ танцующими артистками. Изъ нихъ въ началѣ нынѣшняго вѣка выдѣлилась г-жа Дунканъ, создавшая цѣлую школу полуобнаженныхъ „голоножекъ“.

Г-жа Магева въ танцѣ „Изида“.

(Рис. 51).

Всѣ эти артистки не прошли безучастно мимо египетской хореграфіи. Къ нѣкоторымъ изъ сво-

**Ольга Десмондъ.** (Рис. 52).

ихъ стилизованныхъ упражненій. онѣ пристегнули ярлыкъ „древне-египетскаго“ танца и, конечно, вводили только въ заблужденіе мало освѣдомленнаго зрителя, который принималъ на вѣру пропечатанное въ афишахъ, любуясь якобы античными репродукціями. Въ результатѣ, публикѣ оставалось только удивляться и сожалѣть о скудности фантазіи древнихъ народовъ, которые въ олицетвореніи босоножекъ были до крайности однообразны; всѣ—на одинъ ладъ. Артистки не давали себѣ труда, хотя-бы какимъ нибудь штрихомъ или своеобразнымъ рисункомъ, оттѣнить одинъ отъ другого античные танцы египтянъ. (Рис. 51).

Подражательницы Дунканъ, въ образѣ г-жъ Виллани, О. Десмондъ (рис. 52) и другихъ, вдались еще въ другую крайность. Онѣ совершенно сняли съ себя стѣснявшія ихъ одежды. Руководствуясь Луксорскими изваяніями и фресками, онѣ стремились возвратиться къ античной простотѣ и провозгласили принципъ полнаго освобожденія тѣла отъ всякихъ покрововъ. Объявили, что симулирующее наготу трико должно быть снято съ танцовщицы; что при исполненіи, зритель долженъ видѣть трепетную игру мускуловъ, и что передъ его глазами должна предстать гармонія линій корпуса. Обнаженное тѣло, по ихъ мнѣнію, обнажаетъ и душу. Исходя изъ такого парадоскальнаго заключенія, онѣ вообразили, что стоитъ только оголиться, и передъ смущеннымъ зрителемъ нашего времени предстанетъ, въ наготѣ, настоящая античная египтянка, вышедшая изъ пирамидъ, гдѣ она, въ образѣ муміи, скрывалась въ теченіи тысячелѣтій.

Новое слово, провозглашенное Дунканъ и толкователями ея искусства, нашло себѣ крупный откликъ въ нашумѣвшемъ по всей Европѣ русскомъ балетѣ. Перемѣщаясь изъ города въ городъ, русскій балетъ не обошелъ безъ вниманія и древній Египетъ. Была сочинена и поставлена „Клеопатра“.

Въ этомъ хореграфическомъ произведеніи новаго стилизованнаго пошиба, хотя по афишѣ и танцовали полуобнаженныя египтянки, но въ ихъ танцахъ все таки нельзя было усмотрѣть ровно ничего, что могло напоминать присвоенный Египту стиль.

(Рис. 53).

Всѣ эти „египетскіе танцы“ съ одинаковымъ успѣхомъ могли бы быть включены въ любой балетъ греческій, римскій, византійскій и пр. Вездѣ они были бы умѣстны. Какъ ни старались балетмейстеры сочинять разныя позы, въ подражаніе античнымъ танцовщицамъ, но „египтскаго колорита“, то есть того рисунка, который ярко оттѣненъ и характеризованъ въ мраморныхъ остаткахъ сѣдой египетской старины, въ хореграфическихъ упражненіяхъ „Клеопатры“ усмотрѣть было невозможно. (Рис. 53). Нѣкоторые же изъ воспроизведенныхъ танцевъ представляютъ собою скорѣе акробатическія упражненія, а не стилизованныя античныя группы. Вмѣсто того, чтобы стремиться къ облагороженію стиля, получалось нѣчто достойное репродукціи на цирковой аренѣ, а не въ чистомъ храмѣ Терпсихоры.

Изъ всего нами сказаннаго очевидно, что до настоящаго времени, никому не удалось дать точное понятіе объ особенностяхъ древне-египетскаго танца. Вслѣдствіе этого, по нашему мнѣнію, стиль эпохи фараоновъ слѣдуетъ искать не на балетныхъ сценахъ, и не въ тяжеловѣсномъ балетѣ М. Петипа „Дочь Фараона“, не имѣющемъ ничего общаго съ древне-египетскою жизнью—а на нынѣ существующихъ, описанныхъ нами плясках „Альмей“ на побережьѣ Средиземнаго моря, гдѣ безспорно сохранился колоритъ и многія античныя черты, имѣющія несомнѣнныя точки соприкосновенія съ древнимъ Египтомъ, выясненнымъ въ новѣйшихъ раскопкахъ.

Въ танцахъ новаго Египта, подобныхъ приведенному нами танцу „Осы“ или пляскѣ на кладбищѣ, не трудно усмотрѣть тотъ чувственный и фанатическій экстазъ, который составлялъ характерную черту египетскаго Діонисія, рѣзко проявлявшуюся во время пиршественныхъ развлеченій египтянъ. Также и въ танцахъ Альмей и Гавази можно уловить тѣ же линіи, тотъ же оттѣнокъ сладострастія, которые составляли необходимый аттрибутъ при поклоненіи Изидѣ, перекочевавшей подъ греческое небо, подъ именемъ богини любви, Афродиты.

Такимъ образомъ, мы пришли къ заключенію, что античный, египетскій танецъ все таки далеко не вымеръ. Новѣйшимъ модернистамъ и поставщикамъ балетныхъ сценъ, поставившимъ себѣ задачею воспроизвести танцы страны фараоновъ, при стилизаціи ихъ, слѣдуетъ черпать вдохновеніе, изучая живые образцы въ Каирѣ, Триполи и пр.

У современныхъ Альмей, хотя въ значительной степени и утрачена прелесть античнаго миѳа, хотя пропала поэзія культа, отлетѣли душа и внутренній смыслъ танца, но за то, остались внѣшнія, наружныя формы искусства. Сохранились линіи и тѣ изгибы корпуса, при помощи которыхъ хореграфу не трудно будетъ передать извѣстное настроеніе и вложить утраченную душу.

# Индія

I.

Разнообразіе миѳовъ. Отсутствіе чувства изящнаго. Индусская Венера. Стиль индусскаго искусства. Прочность индусскихъ вѣрованій. Индусскія вакханаліи.

СТРАНА Раджей и баядерокъ стоитъ совершенно особнякомъ отъ остальныхъ государствъ. Съ глубокой древности и до настоящаго времени, Индія сохранила свою античную религіозную систему, состоящую изъ множества мистическихъ вѣрованій. Религіозныя основы античной Индіи до сихъ поръ властно царятъ надъ всей страной, какъ бы застывшей въ своихъ примитивахъ. Причудливая фантазія религіи браминовъ создала массу перепутанныхъ между собою миѳическихъ представленій, облеченныхъ въ удивительно странныя фигуры и формы. Индійскія божества, надѣленныя неестественнымъ количествомъ головъ, рукъ и ногъ, служатъ отраженіемъ характера индусовъ, склонныхъ къ тихому созерцанію и къ мечтательной задумчивости.

(Рис. 54).

Въ виду низкаго уровня народнаго сознанія, преклонявшагося передъ своими уродливыми изваяніями, дѣлается понятнымъ, что, хотя индусское зодчество отличалось своею поражающею грандіозностью, но пластическое искусство и соприкосновенные къ нему танцы не могли походить на дивные образцы античной красоты, получившіе широкое

развитіе въ высоко культурной Элладѣ, которая, тѣмъ не менѣе, сама почерпнула изъ Индіи значительное число божествъ и миѳовъ, облеченныхъ въ жизненныя формы, соотвѣтствовавшія духу Эллина. На сколько антихудожественны были первые образы, взятые съ дальняго Востока, на столько высоко художественны были эллинскіе миѳы—божества, имѣвшія чисто-человѣческія страсти и чувства.

(Рис. 55).

Брамины учили, что весь земной міръ не что иное, какъ сновидѣніе души міра—Брамы — мечта, призракъ. Поэтому понятно, что искусство въ Индіи не могло вдохновляться окружающею природою и пластика не могла вылиться въ красивыя, человѣческія формы.

Сохранившіеся въ странѣ чудесъ затѣйливые, грандіозные храмы и мавзолеи до сихъ поръ, нагляднымъ образомъ, свидѣтельствуютъ, что при постройкѣ ихъ строителямъ было чуждо все земное, человѣческое. Колоссальныя изображенія создателя новѣйшей въ Индіи религіи перваго Будды, т. е. просвѣщеннаго, проповѣдывавшаго смиреніе и любовь къ ближнимъ, проникнуты глубокимъ самосозерцаніемъ и выраженіемъ сонной, отвернувшейся отъ всего земного, меланхоліи.

Не одинъ только реформаторъ Будда, но и другія божества изображены въ безтрепетной нѣгѣ и въ дремотномъ покоѣ. Даже идеалъ женскихъ формъ, индусская богиня красоты, находящаяся въ Бангилорской пагодѣ, въ странномъ уборѣ и съ кольцами на каждомъ пальцѣ, хотя и отличается роскошными формами и изысканнымъ изгибомъ корпуса, но въ Индійской Венерѣ отсутствуетъ твердость въ формахъ, а также грація, такъ ярко выраженная въ изваяніяхъ греческихъ Афродитъ (рис. 54). На стѣнахъ зданій встрѣчаются иногда рельефы съ двигающимися фигурами и сценами изъ обыденной жизни; но эти рельефы составляютъ исключеніе, теряясь въ массѣ уродливыхъ изображеній, по которымъ не трудно усмотрѣть присущую индусскому племени общую черту мягкости и добродушія, нашедшую себѣ отраженіе и въ стилѣ индусскихъ танцевъ.

(Рис. 56).

Всѣ рельефы (рис. 55) крайне грубы, некрасивы. Между тѣмъ, и въ Индіи существовала богиня тацевъ Рамблэ, находящаяся въ конкубинатѣ съ богомъ Индра, отъ котораго у нея родились двѣ дочери: Нандри—„Роскошь“ и Бринги — „Наслажденіе“.

Не смотря, однако, на поэзію этихъ миѳическихъ образовъ, во всей религіозной фантазіи индусовъ преобладала полная безпорядочность, которая, конечно, не могла создать благопріятной почвы для развитія свободной красоты въ искусствѣ. Даже улыбка на фигурахъ встрѣчается, большею частью, не веселая, а какая то тупая, ко всему равнодушная.

Тоже самое отразилось и на танцахъ баядерокъ. Всѣ ихъ движенія проникнуты настроеніемъ, чуждымъ радости и веселья.

Созданная Индіей музыка такъ же причудлива какъ и архитектура, хотя она колоритна и страстна, но благодаря изобилію тоновъ въ гаммѣ, въ ней темпы такъ рѣзко мѣняются, что представительницамъ хореграфіи трудно улавливать ихъ; потому танцовальное искусство, оставаясь какъ бы не земнымъ, имѣетъ характеръ нѣги. Танцовщицы находятся какъ бы въ постоянномъ общеніи съ внѣшнимъ, духовнымъ міромъ, съ сонмомъ божествъ — небожителей.

(Рис. 57).

Скульптурныхъ изображеній танцующихъ фигуръ встрѣчается очень не много, но и по нимъ, совмѣстно съ сохранившимися поэтическими легендами, представляется возможнымъ составить представленіе о древнихъ индусскихъ танцахъ. Даже нѣкоторыя божества изображены въ позѣ танцоровъ. (Рис. 56).

Ни одна страна въ мірѣ не сохранила въ такой неприкосновенности своего внѣшняго облика и колорита, какъ Индія. Нигдѣ не удержались въ народныхъ массахъ такой слѣпой фанатизмъ и такая преданность къ религіознымъ догмамъ, какъ на берегахъ священнаго Ганга. Поэтому, не подлежитъ сомнѣнію, что танцы баядерокъ, подвизающихся въ настоящее время въ Калькуттѣ, Бенаресѣ и другихъ городахъ, представляютъ близкую репродукцію танцевъ древняго Востока.

На одной изъ фресокъ во дворцѣ въ Раджгарѣ (рис. 57) ясно изображена фигура танцовщицы съ движеніями, характеризующими индусскій стиль. Ноги почти не подвижны. Дѣйствуютъ только руки и корпусъ. Тождество танцующей фигуры съ современною баядеркою полное. Это ясно свидѣтельствуетъ, что духъ древняго танца сохранился въ Индіи до настоящаго времени, почти въ первобытной его простотѣ.

(Рис. 58).

По изсѣченнымъ на камняхъ, облицевывающихъ входы въ разные храмы, изображеніямъ можно сдѣлать заключеніе, что техника индусскихъ танцовщицъ и въ старину совсѣмъ не была развита. Ногъ своихъ артистки отъ пола почти не поднимали, плясали безъ страсти, безъ увлеченія. Танцы прославленныхъ древнихъ баядерокъ были лишены энергіи, но позы ихъ отличались своеобразнымъ изяществомъ и своеобразною красотою линій, которыя, хотя и не имѣли ничего общаго съ идеалами антично-эллинской красоты, но, тѣмъ не менѣе, сохраняли контуры женственной прелести. Танцы были, если можно такъ выразиться, *безстрастно чувственны*, не способныя вызвать эстетическое наслажденіе.

На воротахъ (рис. 58), при

дворцѣ Патна, бывшей столицы Индійской Имперіи, сохранился очень интересный барельефъ танцовщицы. Представленная тамъ сцена составлена изъ орнаментовъ и характерныхъ деталей, высѣченныхъ на разныхъ мѣстахъ этихъ воротъ (рис. 59). Богато одѣтый царь возсѣдаетъ на тронѣ, окруженный свитой. Рядомъ съ нимъ буффонъ-карликъ передразниваетъ движенія полуобнаженной женщины, плавно танцующей передъ своимъ повелителемъ. Костюмы, архитектура залы, инструменты, оружіе тщательно скопированы съ уцѣлѣвшихъ барельефовъ. Предполагая, что эта постройка была сдѣлана въ первомъ вѣкѣ христіанской эры, картина даетъ полное понятіе о культурѣ того времени, а также о характерѣ интересующихъ насъ танцевъ, совершенно аналогичныхъ съ плясками современныхъ баядерокъ.

Слѣды античныхъ вѣрованій встрѣчаются и въ настоящее время у разныхъ племенъ,

(Рис. 59).

живущихъ въ Индіи. Однотонность и однообразіе индусскихъ танцевъ въ разныхъ мѣстностяхъ нарушается народными развлеченіями, въ видѣ традиціонныхъ шествій съ плясками. Не безъ основанія можно предположить, что сохранившіяся, съ незапамятныхъ временъ, процессіи послужили прототипомъ вакханалій, перенесенныхъ въ Грецію Вакхомъ, который, согласно миѳическимъ представленіямъ эллиновъ, покорилъ Индію и, вмѣстѣ съ тѣмъ, перенесъ оттуда танцовальное искусство подъ благословенное небо Эллады.

Предположеніе наше находитъ себѣ подтвержденіе въ описаніяхъ разныхъ празднествъ и процессій. Путешественники по Индіи даютъ наглядную картину одной изъ процессій, которая имѣетъ несомнѣнное сходство съ вакханаліями Греціи.

Передъ пагодами собирается труппа танцоровъ, переодѣтыхъ баядерками. Они изображаютъ цѣльный балетъ, грубо подражая движеніямъ и позамъ этихъ священныхъ тан-

цовщицъ. Затѣмъ, къ вечеру, изъ храма выходитъ длинная процессія. Равнина горитъ тысячами огней. Шумъ, крикъ и пляски съ зажженными факелами.

Главное дѣйствующее лицо—толстый и неуклюжій субъектъ, совершенно пьяный. Окрашенный въ красный цвѣтъ, съ гирляндой цвѣтовъ на шеѣ, медленно подвигается индійскій Силенъ. Свиту его составляетъ пьяная разнузданная толпа полунагихъ мужчинъ и женщинъ. Безформенныя пляски, подъ звуки громкихъ тамтамовъ, придаютъ процессіи видъ античной оргіи съ псевдо-Силеномъ во главѣ (рис. 60).

Сродство Индіи съ античною Греціею находитъ себѣ подтвержденіе въ цѣломъ рядѣ существующихъ въ настоящее время празднествъ, напоминающихъ древнюю Элладу. Между прочимъ, можно указать на праздники Гури—Индусской Цереры. „Гури" обозначаетъ „желтая"—цвѣтъ сжатыхъ сноповъ. Эту богиню называютъ также „Ана-Пурана"—„кормилица рода человѣческаго". Истукана Гури съ эмблемами, изображающими жизнь и смерть, выносятъ за черту города, гдѣ происходитъ рядъ обрядностей, сопровождаемыхъ танцами баядерокъ, водящихъ хороводъ вокругъ истукана Гури. Движенія танцовщицъ медленны, торжественны, подъ звуки исполняемаго ими же гимна, въ честь богини Изобилія, Любви и Преданности.

Изъ этихъ краткихъ описаній не трудно усмотрѣть, какъ прочно сохранились въ Индіи устои древнихъ вѣрованій; потому, не будетъ слишкомъ рискованнымъ признать описанныя процессіи за пережитокъ глубокой старины, по которому съ достаточною достовѣрностью можно судить о бытѣ и духѣ вѣрованія племенъ, населявшихъ Индію въ до-христіанскую эпоху.

(Рис. 60).

(Рис. 61).

# ПРОЦЕССІЯ ПЕРАХЕРИ ВЪ ИНДІИ.

II.

Сродство Индіи съ Греціей. Религія браминовъ. Легенды о танцовщицахъ. Баядерки. Ихъ происхожденіе. Посвященіе въ баядерки. Ихъ обязанности. Костюмъ, танцы.

ИНДІЯ можетъ быть названа страною вѣчныхъ религіозныхъ празднествъ и процессій, во славу разнообразныхъ божествъ. Уличныя шествія сопровождаются прыгающею и скачущею толпою, но собственно танцевъ съ опредѣленными названіями, составляющихъ принадлежность культа, не существуетъ. (Рис. 61).

Отсутствіе публичныхъ танцевъ, при исполненіи множества символическихъ обрядовъ, представляетъ явленіе ненормальное, не гармонирующее съ духомъ религіи. Оно не нормально потому, что у индусовъ, во всѣ времена, танцы почитались однимъ изъ лучшихъ даровъ, ниспосланныхъ небомъ. Религія браминовъ построена на красивыхъ мифахъ. Согласно этимъ мифамъ, хореграфія занимала видное мѣсто во всей системѣ божествъ, которымъ Брама, душа вселенной, передалъ свое вѣчное естество.

Въ восторгѣ отъ своего появленія на свѣтъ, богиня Бхавани воздала хвалу своему создателю, прыгая и танцуя въ пространствѣ. Во время хореграфическихъ упражненій, изъ ея чрева вышли три яйца, изъ которыхъ вылупились три божества Брама, Вишну и Шива.

Изъ другаго миѳологическаго сказанія видно, что божественная Чшамуда, въ тактъ музыкѣ, танцовала на яйцѣ, олицетворяющемъ земной шаръ, покоящійся на спинѣ громадной черепахи. Богиня окружена безчисленнымъ количествомъ танцовщицъ, развлекающихъ Браму. Этотъ волшебный рай, съ играми и танцами, обѣщается браминами, какъ вѣчное блаженство, всѣмъ смертнымъ, исполняющимъ священные завѣты религіи.

Къ услугамъ избранниковъ, насчитывается 35 милліоновъ индусскихъ нимфъ. Первенствуютъ между ними только шестьдесятъ. Изъ ихъ числа избираются шесть царицъ, управляющихъ многочисленною, сладострастною воздушною арміей. Онѣ называются „Апсаразасы“, которыя согласно легендѣ, подобно Венерѣ, вышли изъ морскихъ волнъ. Занятіе ихъ заключается въ пѣніи и въ воздушныхъ танцахъ (рис. 62). Переселившись на небо, „апсаразасы“ облачились въ дивныя одежды, украсились драгоцѣнными камнями. Но лучшее сокровище, которымъ онѣ владѣли, была вѣчная молодость, а съ нею вмѣстѣ соединялись и всѣ качества, способствующія возбужденію любви. Но, тѣмъ не менѣе, ни одинъ изъ боговъ не захотѣлъ взять ихъ въ супружество потому, что онѣ не были подвергнуты обряду священнаго очищенія. Благодаря такой легендѣ, фантастическія созданія считались вѣчными дѣвственницами.

Апсаразасъ. (Рис. 62).

Служители боговъ, брамины, использовали легенды своей страны и, въ подражаніе богамъ, учредили при храмахъ оригинальный институтъ баядерокъ, изощряющихся въ искусствѣ пѣнія и танцевъ. При этомъ брамины, конечно, истолковали легендарныя сказанія въ своихъ личныхъ интерессахъ. Баядерокъ они подвергнули очищенію, и новыя служительницы культа Брамы, воплощенныя браминами, не отличались болѣе скромностью небожительницъ. Обѣтъ дѣвственности былъ нарушенъ.

Значительныя труппы танцовщицъ были собраны при богатыхъ, наиболѣе посѣщаемыхъ пагодахъ. Въ Европѣ этихъ танцовщицъ, служительницъ алтаря, назвали баядерками. На мѣстномъ же индусскомъ языкѣ онѣ извѣстны подъ именемъ „девадази“, что означаетъ „рабыня бога“. Другой же классъ баядерокъ, не причисленныхъ къ храмамъ, называютъ „наутшъ“, т. е. танцовщица.

Въ точности неизвѣстно происхожденіе этого оригинальнаго института. Несомнѣнно только, что „девадази“ существовали съ очень древнихъ временъ. Это усматривается изъ барельефовъ, найденныхъ въ подземныхъ храмахъ въ Кеннери, построенныхъ въ глубочайшей древности. Тамъ изображенъ цѣлый рядъ танцовщицъ, въ позахъ современныхъ баядерокъ.

Нарожденіе этого института объясняютъ довольно страннымъ образомъ. Утверждаютъ, что одинъ браминъ, жившій съ своею наложницею, пригласилъ къ совмѣстному жительству коллегу-брамина, имѣвшаго также наложницу. Къ этой парѣ присоединились еще другія пары, и въ концѣ концевъ монастырская жизнь браминовъ, въ обществѣ женщинъ довела до того, что слово „вѣрность" въ этой коммунѣ болѣе не существовало. Каждая женщина принадлежала всѣмъ. Оба пола перепутались на столько, что слова „измѣна" и „ревность" были совершенно исключены изъ лексикона создавшихся монастырей, гдѣ совмѣстно и безпрепятственно проживали мужчины и женщины.

Тѣмъ не менѣе такой соблазнъ не могъ пройти не замѣченнымъ, и во избѣжаніе скандала духовные отцы придумали такого рода комбинацію, которая заставляла умолкнуть злые языки. Всѣ проживавшія въ монастырѣ особы прекраснаго пола были посвящены на служеніе алтарю.

Учреждая разсадники священныхъ танцовщицъ, брамины постарались объяснить народу, что посвященіе дѣвицъ божествамъ необходимо для блага каждаго смертнаго и для полученія блаженнаго состоянія въ загробной жизни. Во имя такого религіознаго разъясненія, брамины узаконили священный обычай, заключавшійся въ томъ, чтобы населеніе посвящало избранныхъ дѣтей на служеніе божествамъ, при чемъ, однако, отъ родителей, имѣвшихъ нѣсколькихъ дочерей, требовалась только одна изъ нихъ.

Это напоминаетъ существовавшій и у христіанъ обычай отдавать въ монастыри, съ ранняго возраста, одного изъ своихъ дѣтей.

Въ Индіи „девадази" жертвуются въ храмы съ самаго нѣжняго возраста. Родители приводятъ въ пагоды дочерей, когда имъ минетъ пять лѣтъ отъ роду. Ихъ помѣщаютъ въ отдѣльныя зданія монастыри, пристроенныя къ пагодѣ, и тутъ происходитъ ихъ обученіе, подъ руководствомъ старыхъ, опытныхъ баядерокъ. Преподается чтеніе, письмо, пѣніе и главное — танцы. Изъ всѣхъ женщинъ Индіи, баядерки едва-ли

(Рис. 63).

не единственныя, которыя умѣютъ читать, писать, пѣть и танцовать. Нѣкоторыя изъ нихъ на столько образованы, что говорятъ на трехъ, четырехъ языкахъ.

Техника танцевъ не имѣетъ однако ничего общаго съ тѣми темпами и движеніями ногъ, которымъ обучаютъ въ современныхъ балетныхъ школахъ. На правильность и корректность постановки ногъ не обращается никакого вниманія. Заботятся только о развитіи гибкости корпуса и обучаютъ разнымъ манипуляціямъ руками, эластичность которыхъ доводится до виртуозности, не доступной нашимъ балеринамъ. Благодаря непрерывнымъ съ ранняго возраста упражненіямъ, руки и пальцы баядерокъ превращаются въ чисто гуттаперчевыя.

Окончательное посвященіе въ „девадази" совершается только по достиженіи ими девятилѣтняго возраста. Посвященіе происходитъ въ храмѣ, въ присутствіи родителей и приглашенныхъ. Оно называется „облаченіемъ ожерелья". Дѣвицу приводятъ въ пагоду, гдѣ она должна показать пріобрѣтенныя ею знанія. Тутъ происходитъ публичный экзаменъ пѣнія и танцевъ. Послѣ принесенія обычныхъ даровъ, новопосвященная повергается ницъ передъ кумиромъ. Ее поднимаетъ браминъ, и отецъ „девадази" произноситъ слѣдующую формулу: „Владыка! приношу въ жертву мою дочь. Благоволи принять ее къ себѣ на службу!"

Послѣ этого, происходитъ торжественный церемоніалъ во славу того божества, въ честь котораго былъ построенъ храмъ. Священно-дѣйствующій браминъ беретъ тазъ съ водою, которою только что, передъ тѣмъ, обмыли идола. Въ этой водѣ растворяютъ небольшое количество сандала и нѣсколько капель окрашенной жидкости бросаютъ въ лицо посвященной. Въ заключеніе, браминъ надѣваетъ на нее ожерелье изъ жемчуга, и съ этого момента она называется „девадази", т. е. супруга бога... и конкубинатка браминовъ.

Надѣвши ожерелье, баядерка не имѣетъ больше права посѣщать родительскій домъ. Она входитъ въ составъ корпораціи баядерокъ, которыхъ содержатъ на доходы пагоды. Ихъ кормятъ, роскошно одѣваютъ, покрываютъ драгоцѣнными камнями, съ условіемъ вѣчно принадлежать храму. Слѣдуетъ однако замѣтить, что богатыя украшенія баядерокъ, составляя собственность храма, даются имъ только во временное пользованіе.

Главная обязанность баядерокъ состоитъ въ наблюденіи за чистотою въ пагодѣ и, затѣмъ, онѣ должны два или три раза въ день совершать службу въ пагодѣ, т. е. пѣть и танцовать передъ изображеніемъ божествъ, съ цѣлью искупленія какъ своихъ, такъ и чужихъ грѣховъ. Скромность и изысканность позъ составляютъ отличительный характеръ танцевъ, которые баядерки съ гуслями въ рукахъ и въ совершенно закрытыхъ костюмахъ исполняютъ въ храмахъ и во дворахъ пагодъ.

Только во время празднествъ „Холи" исполняются дѣйствительно непристойные, спеціальные танцы; но въ эти дни, иностранцы въ пагоды не допускаются.

Баядерки также поютъ и медленно выступаютъ во время процессій, когда истукановъ торжественно носятъ по улицамъ.

Баядерки играютъ роль и во время свадебъ. Онѣ возливаютъ на плечи новобрачной шафранъ, посвященный Лакмэ, богинѣ веселья, при чемъ, танцуя, взываютъ къ богинѣ съ мольбою о ниспосланіи молодой парѣ счастья и радости.

Не смотря на затворническую жизнь баядерокъ, имъ разрѣшается посѣщать частные дома, куда ихъ приглашаютъ для танцевъ. Тутъ онѣ пользуются вознагражденіемъ, часть котораго поступаетъ въ ихъ пользу.

Не смотря, однако, на свое духовное назначеніе, баядерки не рѣдко дѣлаются жертвами страсти браминовъ. При этомъ, въ случаѣ дѣторожденія отъ такихъ союзовъ, дѣвочки наслѣдуютъ профессію своихъ матерей, а мальчики дѣлаются музыкантами при пагодѣ.

Кромѣ „священныхъ девадази", причисленныхъ къ храмамъ, въ большихъ городахъ существуютъ труппы профессіональныхъ танцовщицъ, за деньги показывающихъ свое

искусство, по приглашенію. Требованіе на такихъ артистокъ значительно, потому что индусскій этикетъ требуетъ, чтобы, въ извѣстныхъ случаяхъ, знатныя лица дѣлали визиты или принимали гостей непремѣнно въ сопровожденіи извѣстнаго числа баядерокъ.

Это способствуетъ тому, что баядерокъ можно встрѣтить по всей Индіи. Есть и осѣдлыя, и странствующія труппы, управляемыя старухами (данжа), которыя, сообразно красотѣ баядерокъ, назначаютъ посѣтителямъ плату за право пользованія ими. Это своего рода институтъ проституціи; такихъ танцовщицъ, какъ мы уже говорили, называютъ „наутше“, соотвѣтственно слову „танецъ“.

Баядерки употребляютъ разныя средства, чтобы казаться болѣе красивыми. Въ Южной Индіи онѣ вытираютъ себѣ тѣло шафраномъ, чтобы оно казалось не такъ темнымъ. Ноги и руки ихъ, обыкновенно, очень изысканной формы. Главное же вниманіе обращено на сохраненіе груди, которая считается драгоцѣннѣйшимъ показателемъ женской красоты. Во избѣжаніе чрезмѣрной полноты груди, онѣ заключаютъ ее въ два полукруглыхъ футляра изъ тонкаго дерева, соединенныхъ тесьмою, которую завязываютъ на спинѣ. Эти футляры такъ упруги и такъ отполированы, что поддаются всѣмъ движеніямъ корпуса, не касаясь тонкой кожи артистки. Они покрыты золотымъ листомъ, нерѣдко покрытымъ бриллiантами. На это цѣнное украшеніе обращается особенное вниманіе... Оно очень легко снимается и надѣвается, прикрывая грудь. Тѣмъ не менѣе, подобная оболочка на столько эластична, что не скрываетъ ни вздоховъ, ни трепетныхъ движеній, ни волненій груди. Рѣсницы онѣ подводятъ черною краскою. На головѣ носятъ массу украшеній и маленькую шапочку или же маленькій золотой обручъ, изъ подъ котораго ниспадаютъ длинныя пряди заплетенныхъ, черныхъ, какъ смоль, волосъ, украшенныхъ или жемчугомъ, или золотыми бляхами. На лбу, на вискахъ и въ волосахъ золотыя цѣпочки. Въ ушахъ большія кольца; у нѣкоторыхъ кольца продѣты въ ноздри. На пальцахъ ихъ голыхъ ногъ—кольца.

(Рис. 64).

Для приданія блеска цвѣту лица и для большей выразительности глазъ баядерки обводятъ глаза черною краскою, что сначала кажется страннымъ европейцу. Такой пріемъ, впрочемъ, въ послѣднее время усвоили себѣ не только балетные, но и драматическіе артисты на всѣхъ европейскихъ сценахъ. Они заимствовали обычай красить себѣ не только лицо подъ глазами, но даже и вѣки, оттѣняя ихъ темно-голубымъ цвѣтомъ.

Костюмъ баядерокъ большею частью состоитъ изъ широкихъ панталонъ, стянутыхъ по таліи. На плечи накинуто нѣчто въ родѣ мантиліи изъ легкой и прозрачной матеріи, ниспадающей на спинѣ. Онѣ не носятъ ни рубашки, ни чулокъ, но поверхъ мантиліи, съ большимъ искусствомъ, изящно перекидываютъ длинный шарфъ, которымъ онѣ, дѣлая разнообразныя складки, слегка прикрываютъ полуобнаженную грудь и спину (рис. 64). Большею же частью, костюмъ ихъ, особенно при священнодѣйствіяхъ, состоитъ изъ довольно длинной, особаго покроя, юбки со складками. Въ рукахъ неизмѣнный шарфъ и по щиколкамъ ногъ браслеты съ погремушками, для обозначенія музыкальнаго ритма.

Въ закрытыхъ собраніяхъ баядерки, вмѣсто одеждъ, довольствуются только однѣми гирляндами изъ душистыхъ цвѣтовъ, сильный запахъ которыхъ напоминаетъ ароматъ жасмина, которыми онѣ окутываютъ свое тѣло. (Рис. 65).

(Рис. 65).

Искусство нравиться составляетъ все счастіе, всю жизнь баядерокъ. Обучаясь священнымъ танцамъ, онѣ постоянно обречены на культъ любви, потому онѣ въ совершенствѣ передаютъ его на представленіяхъ въ частныхъ домахъ.

Представленія эти, впрочемъ, очень однообразны.

Приглашенныя баядерки становятся группами, прикрывши лицо вуалями.

Начинается меланхолическая музыка. Оркестръ состоитъ изъ инструментовъ, похожихъ на волынку, гобой, флейты, мѣдныхъ тарелокъ, барабана продолговатого, маленькаго и большого барабана.

(Рис. 66).

По знаку „шелембикарема“ — балетмейстера, ударяющаго въ мѣдныя тарелки, баядерки сразу поднимаютъ вуали и становятся впереди музыкантовъ. Затѣмъ, начинается мимическое дѣйствіе, въ которомъ принимаютъ, сначала, участіе только двѣ танцовщицы. Онѣ двигаются вполнѣ скромно, становятся въ разныя позы. Ноги не играютъ особенной роли. Онѣ служатъ только для перемѣщенія и всегда въ тактъ съ музыкой.

Руки выражаютъ самыя тонкія чувства, которыми одушевлены танцовщицы. Пальцы шевелятся то медленно, то быстро, сообразно тому, что хотятъ выразить артистки. Но особенно подвижны глаза, выражающіе то злость, то презрѣніе, ненависть, любовь. При помощи мускуловъ, онѣ выражаютъ всѣ оттѣнки самой пылкой страсти. Мимика у баядерокъ очень выразительна. Лексиконъ мимическихъ жестовъ обширенъ; жестами и условными знаками выражаютъ не одни только чувства и страсти, но и самые разнообразные предметы и понятія—гору, рѣку, лошадь, корову и пр., и пр. (Рис. 66).

Въ мимическихъ танцахъ, не имѣющихъ отношенія къ культу, сюжетомъ служатъ исключительно сцены, гдѣ любовь занимаетъ первенствующее мѣсто.

Фабула пантомимъ иногда очень сложна и не поддается описанію. Главная же интрига всегда заключается въ „любви“. Влюбленный то клянется въ вѣрности своей возлюбленной, то изображается часъ свиданія послѣ долгаго ожиданія, то радость при видѣ милаго сердцу и пр. и пр. Все, вообще, сводится къ выраженію разныхъ перипетій любви, страсти и горя отъ непонятыхъ чувствъ. Конецъ же танца всегда сводится къ сценѣ взаимной любви.

## III.

Свобода баядерокъ. Ихъ привиллегіи. Танецъ Чшега. Описаніе танцевъ Жакольо, Лотти и др. Танецъ каттаковъ. Факиры. Танцы на Цейлонѣ.

КАКЪ въ старину, такъ и до настоящаго времени, танцы баядерокъ составляютъ необходимую принадлежность каждаго праздника.

Множество молодыхъ дѣвушекъ, покрытыхъ драгоцѣнностями, смѣшиваются съ придворными, во время праздниковъ во дворцѣ Раджи. Эти баядерки имѣютъ право входа на всѣ придворныя собранія; тутъ онѣ свободно бесѣдуютъ даже съ самимъ Раджей.

Во время большихъ охотъ, устраиваемыхъ Раджами, въ честь именитыхъ, иностранныхъ гостей, баядерки, сопровождающія эти охоты, обязаны помѣщаться рядомъ съ палатками знатнѣйшихъ особъ. При аудіенціяхъ, баядерки помѣщаются въ концѣ пріемной залы и обязаны пѣть разные гимны, что придаетъ особый блескъ торжеству церемоніи.

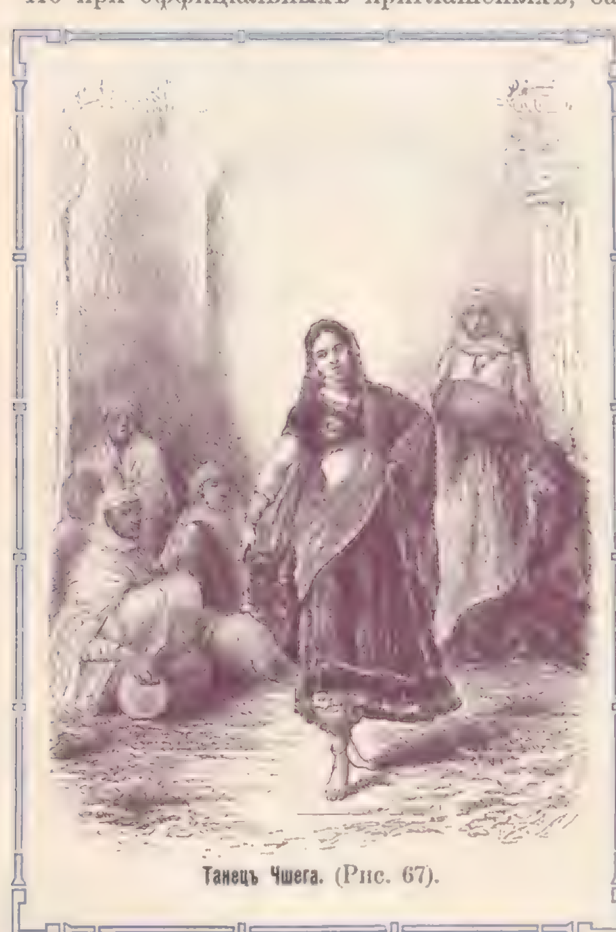
По окончаніи духовныхъ, ритуальныхъ дѣйствій, баядерки изъ храмовъ собираются во дворецъ, гдѣ танцуютъ для развлеченія Раджи и придворныхъ.

Привиллегіей входить безпрепятственно во дворецъ, баядерки пользуются, благодаря

легендѣ о древнемъ обѣщаніи, данномъ одной баядеркѣ богомъ Вишну. Обѣщаніе это и до сихъ поръ строго исполняютъ всѣ Раджи. Преданіе говоритъ, что этотъ богъ однажды спустился на землю, принявши образъ молодого человѣка. Была ночь. Онъ стучался по разнымъ домамъ, прося дать пріютъ бѣдному страннику. Всюду слѣдовалъ грубый отказъ. Только одна баядерка отворила дверь и сжалилась надъ несчастнымъ; она предложила ему ночлегъ, накормила и напоила.

На другое утро, Вишну заявилъ своей спасительницѣ, что отнынѣ она будетъ всѣми уважаема и повсемѣстно ее вѣчно будутъ благодарить за оказанное гостепріимство.

Такова легенда, вызвавшая привиллегію баядерокъ. При этомъ, слѣдуетъ замѣтить, что при оффиціальныхъ приглашеніяхъ, баядерки имѣютъ право разгуливать по дворцамъ Раджей, гдѣ имъ вздумается. Присутствуя при торжественныхъ пріемахъ, онѣ усаживаются безцеремонно на полъ вокругъ трона Раджи, бесѣдуютъ съ придворными, но, вообще, держатъ себя крайне сдержанно, замѣняя собою отсутствующій придворный, женскій персоналъ. По вечерамъ же, красавицы баядерки увеселяютъ приглашенныхъ своими танцами, но эти танцы, какъ мы уже замѣтили, не имѣютъ ничего общаго съ балетнымъ искусствомъ. Они состоятъ изъ осторожныхъ движеній, позъ, аттитюдъ и пѣнія, въ блестящихъ костюмахъ.


**Танецъ Чшега.** (Рис. 67).

Въ другой мѣстности Индіи существуетъ такой обычай, что во время праздника „Дассара“ баядерки сами выбираютъ себѣ патрона изъ числа богатѣйшихъ придворныхъ. Безъ всякаго зова, 200—300 баядерокъ являются во дворецъ и безцеремонно помѣщаются въ немъ на нѣсколько дней, продовольствуясь за счетъ избраннаго ими покровителя. По вечерамъ, онѣ обязываются пѣть и исполнять религіозные танцы „нуратри“ (девяти лицъ).

На слѣдующій годъ, ими избирается другой покровитель, и конечно такой, который въ состояніи заплатить имъ больше, чѣмъ другіе.

При чтеніи описанія танцевъ баядерокъ, не трудно усмотрѣть, что путешественники, видѣвшіе эти танцы, сильно противорѣчатъ одинъ другому. Одни восторгались, другіе же приходили „въ уныніе“.

Нѣкоторые очевидцы утверждаютъ, что въ ихъ танцахъ нѣтъ ничего чувственнаго. Всѣ движенія полны благородства и не возбуждаютъ никакихъ плотскихъ вожделѣній. Другіе же говорятъ совершенно противное.

Несомнѣнно, однако, что баядерки, не смотря на свое священное назначеніе, исполняютъ внѣ дворовъ своихъ пагодъ пантомимы нескромнаго характера. Планъ, рисунокъ, позы, ритмъ—дышатъ страстью. Любовь, опьяняющее наслажденіе—исключительныя темы индійскихъ балетныхъ дивертисементовъ.

Подобно древнимъ куртизанкамъ Востока, полунагія, бронзовыя баядерки изображаютъ всѣ градаціи сладострастія, отказъ и согласіе на взаимность, ласки, слезы и вздохи, конвульсіи, пламя страсти. Всѣ эти чувства и ощущенія баядерки передаютъ до полнаго изнемо-

женія. Танцуютъ и мимируютъ до тѣхъ поръ, пока, съ высохшими губами, съ напряженными жилами, онѣ съ трепетомъ падаютъ на землю, подъ гнетомъ испытаннаго счастія и наслажденія.

Эти танцы называются „Чшега". (Рис. 67).

Подробное описаніе такихъ танцевъ даетъ Жакольо въ его путешествіи по странѣ баядерокъ.

Настоящая баядерка, говоритъ онъ, не смѣетъ танцовать публично. Обязанная воспламенять чувства, ей нужны тайна и полусвѣтъ. Экзальтація ея должна происходить постепенно. Ея мускулы трепещутъ, грудь ея высоко поднимается, все тѣло изгибается въ разныхъ направленіяхъ. То двигается она полусогнутая съ распущенными по голымъ плечамъ волосами, то ложится на коверъ, корчится подобно кошкѣ, устремивши на зрителей свои огненно-черные глаза, которые она искусно покрываетъ влагою. То обращаетъ она свои глаза къ небу, подобно вдохновенной дѣвственницѣ, взывая къ божествамъ и принимая страстныя позы.

(Рис. 68).

Послѣ этого, слѣдуютъ соблазнительныя, исполненныя нѣжности позы и часто прерываемыя паузами движенія всѣмъ туловищемъ, чтобы показать красоту бедръ, подвижность таліи и изящество всего корпуса.

Мы всѣ, продолжаетъ Жакольо, безмолвно замерли, какъ вдругъ, по знаку Раджи, поднялся шелковый занавѣсъ и передъ нами предстали четыре баядерки, сіяющія молодостью, красотою и граціей. Представьте себѣ громадную залу индійской архитектуры, украшенную мусульманскими арабесками. Въ таинственномъ полумракѣ, въ шести шагахъ отъ насъ, двигались четыре пятнадцатилѣтнія красавицы съ распущенными волосами. Съ открытою грудью и едва прикрытымъ легкою матеріею тѣломъ, эти служительницы Брамы оживляли полумракъ, ни мало не нарушая царствовавшей въ залѣ тишины. Точно четыре фантастическихъ видѣнія, четыре гуріи, спустились изъ рая Индры, чтобы возстановить передъ людьми потерянную тайну чистѣйшихъ, красивѣйшихъ формъ женщины.

(Рис. 69).

Онѣ начали танцовать:—представьте себѣ самыя граціозныя позы, изображенныя на полотнахъ искуснѣйшими живописцами, вообразите, что передъ вами находятся красавицы, опьяненныя страстью вакханокъ, ползающія у ногъ вашихъ, гибкія какъ змѣи, ласкающія своими томными взглядами, съ вздымающеюся грудью, лихорадочнымъ возбужденіемъ и нервнымъ трепетомъ, и все-таки вы будете имѣть слабое понятіе объ этомъ странномъ и возбуждающемъ представленіи.

„Но, заканчиваетъ Жакольо, долженъ же наконецъ прекратиться этотъ танецъ жрицъ любви. Когда возбужденіе ихъ достигаетъ крайняго предѣла экзальтаціи, то онѣ начинаютъ вертѣться одна вокругъ другой, быстро, быстро до головокруженія, до полнаго истощенія силъ! Затѣмъ, полунагія, онѣ падаютъ на полъ!"

Таковы индійскія баядерки, по словамъ Жакольо.

Между тѣмъ, другіе бытописатели Индіи утверждаютъ, что въ танцахъ баядерокъ нѣтъ ни малѣйшей черты, обличающей наслажденіе, нѣтъ безумнаго влеченія къ оргіи, не чувствуется въ нихъ ни радость, ни счастіе, которыя испытываются европейцемъ во время танцевъ. При полномъ отсутствіи виртуозной техники, это не болѣе какъ медленныя упражненія руками, которыми симулируются перипетіи любви. Русскій путешественникъ по Индіи кн. Ухтомскій говоритъ также, что отъ одного внѣшняго вида этихъ плясуній получается недовѣріе къ дутымъ, восторженнымъ отзывамъ туристовъ и полное разочарованіе.

Невзрачныя, коричневыя, неуклюже затянутыя въ дорогую ткань, облекающую ихъ съ ногъ до головы, онѣ производятъ далеко не эстетическое впечатлѣніе. Баядерки, какъ представительницы свободной любви, издавна должны, по своему двусмысленному соціальному положенію, тщательно закрывать себѣ туловище, грудь и плечи. (Рис. 68 и 69).

Картины художниковъ, изображающихъ баядерокъ воздушными, полуобнаженными видѣніями, должны быть отнесены къ области фантазіи. Опоэтизированные образы разбиваются въ самой Индіи, гдѣ танцы мѣстныхъ балеринъ производятъ скорѣе отталкивающее впечатлѣніе. При дисгармоніи сопутствующей музыки, въ медленныхъ и холодно размѣренныхъ тѣлодвиженіяхъ каждой пляшущей дѣвушки нельзя усмотрѣть ни малѣйшей искры огня.

Въ виду противорѣчія въ объясненіяхъ характера танцевъ баядерокъ, слѣдуетъ придерживаться золотой середины. Полное развѣнчаніе ихъ искусства недопустимо потому уже, что никто изъ туристовъ не старался вникнуть въ смыслъ танцевъ, имѣющихъ несомнѣнно священное значеніе, превращающееся при исполненіи въ пагодахъ въ ритуальное дѣйствіе съ литургическимъ оттѣнкомъ.

Во всякомъ случаѣ, слѣдуетъ признать, что въ идеѣ танца лежитъ затаенная страсть, кажущееся равнодушіе, упоительно сладкая нѣга и неутолимая по существу жажда любви, въ которую сердце извѣрилось и которая все таки манитъ куда-то впередъ.

Мы даемъ такое толкованіе потому, что оно лежитъ въ основѣ пестрой религіи индусовъ, проникнутой глубокимъ мистицизмомъ.

Тотъ же танецъ, подъ названіемъ Мозамбикскаго, исполняется аборигенами на Мозамбикскомъ берегу, гдѣ одежды танцовщицъ значительно отличаются отъ одеждъ индійскихъ баядерокъ.

Кромѣ привиллегированныхъ баядерокъ, въ Индіи, какъ мы уже говорили, даетъ публичныя представленія спеціальное сословіе танцовщицъ—Научнъ, странствующихъ по разнымъ городамъ, гдѣ онѣ показываютъ, за деньги, свои таланты и свою красоту. Англичане называютъ ихъ, „Nautch girls". Онѣ исполняютъ разные танцы подъ названіемъ Натіазарака, Прастанасъ, Халлеца. Между прочими, интересенъ танецъ съ яицами (рис. 70). Это полуэквилибристическое упражненіе полуобнаженная баядерка исполняетъ, все время танцуя и перебирая ногами. Артистка съ изумительною ловкостью подбрасываетъ яица, нанизывая ихъ на острыя шпильки, прикрѣпленныя къ вертящемуся на головѣ колесу. Танецъ этотъ очень распространенъ.

Всѣ танцы баядерокъ носятъ только разныя названія, но, по характеру своему, они мало разнятся другъ отъ друга. Тѣ же неизбѣжные шарфы, та же симуляція любви и малая подвижность ногъ.

Мужчины въ Индіи признаются не достойными танцовать. Это развлеченіе составляетъ исключительную привиллегію одного женскаго пола.

Какъ на рѣдкое исключеніе, можно указать на дворъ одного изъ Раджей, при кото-

(Рис. 70).

ромъ содержится спеціально составленная изъ мужчинъ труппа танцоровъ. Это красивые молодые люди, въ возрастѣ до 20 лѣтъ. Для созданія же чего либо новаго, оригинальнаго въ танцахъ, артисты оказались неспособными.

Одѣтые въ богатые, женскіе костюмы, эти артисты никакихъ самостоятельныхъ танцевъ не исполняютъ. Это—мужчины въ юбкахъ, подражающіе баядеркамъ. Тѣ же жесты, позы, та же игра съ шарфомъ и топтаніе на мѣстѣ. (Рис. 71).

Мало образные танцы эти служатъ хорошимъ доказательствомъ того, что хореграфическая фантазія индусовъ до крайности бѣдна. Индусское танцовальное искусство застыло на танцахъ баядерокъ, однообразно исполняемыхъ во всѣхъ мѣстахъ обширной страны. Другихъ, болѣе живыхъ и образныхъ формъ, въ танцахъ не существуетъ.

Таково мнѣніе многихъ изслѣдователей Индіи, но оно находится однако въ противорѣчіи съ французскимъ писателемъ Лотти, который лично былъ свидѣтелемъ, какъ въ Индіи мужчины исполняли спеціально сочиненный для нихъ танецъ „каттаковъ" (сквананданса).

Лотти, съ свойственнымъ ему талантомъ, описываетъ эти танцы слѣдующимъ образомъ: „Подъ мѣрные звуки кимваловъ выходятъ около тридцати маленькихъ танцоровъ. Они составляютъ кругъ и медленно двигаются, кружась, съ потухшимъ взглядомъ, какъ бы во снѣ. Въ лѣвой рукѣ—щитъ, въ правой—широкій и короткій мечъ. Мальчики это или дѣвочки? Сразу нельзя распознать, но всѣ они красивы, съ большими глазами, окаймленными длинными, черными рѣсницами. Грудь выпуклая, какъ у женщинъ. Талія тонкая, отсутствіе бедръ и грація полу-мистическая и полу-чувственная. Красивые силуэты ихъ какъ будто-бы сошли съ древнихъ барельефовъ".

Сначала, они важно маршируютъ подъ торжественную пѣсню. Затѣмъ, движенія постепенно ускоряются. Щиты ихъ сталкиваются, мечи скрещиваются. Темпъ часто мѣняется. Быстрѣе, быстрѣе; голоса этихъ дѣтей, пѣвшихъ сначала тихую мелодію, растутъ, растутъ, превращаясь наконецъ въ мрачные выкрики; точно пляшутъ демоны. Еще быстрѣе становятся звуки мечей и щитовъ; они дѣлаются громче и громче.

Въ оркестрѣ—настоящая лихорадка; музыканты барабанятъ неистово; у играющихъ на флейтахъ щеки раздуваются, жилы отъ напряженія натягиваются; глаза наливаются кровью. Экстазъ невѣроятный. Старикъ, на подобіе колдуна, въ роли балетмейстера, сначала посредствомъ знаковъ руководитъ танцами; затѣмъ, онъ беретъ длинную палку съ наконечникомъ, въ видѣ лапы неимовѣрнаго животнаго, и дѣлается какъ бы полоумнымъ, съ глазами, готовыми выступить изъ орбитъ; онъ начинаетъ колотить палкою по бедрамъ и по спинѣ запаздывающихъ танцоровъ. Подгоняемые колдуномъ, они скачутъ выше и выше, испуская изъ груди неестественное рычаніе. Тутъ уже трудно различить положеніе рукъ и ногъ маленькихъ танцоровъ. Ихъ тѣла корчатся, волоса распускаются подобно чернымъ змѣямъ. Это головокружительный вихрь, настоящая пляска демоновъ въ аду.

По знаку балетмейстера, мгновенно все останавливается. Музыка и танцы прекращаются. Фигура окончена. Какъ будто ни въ чемъ не бывало, маленькіе исполнители утираютъ себѣ лобъ, и старикъ ласково подаетъ питье уставшимъ артистамъ.

Затѣмъ, по словамъ Лотти, появились эфебы. Это почти сложившіеся молодые, женоподобные юноши.

Также какъ и предъидущіе танцоры, они группируются въ кругъ. И у нихъ талія полная, груди выпуклыя, грація женственная. Всѣ они удивительной, античной красоты.

Первая часть танцевъ состоитъ изъ движеній медленныхъ, съ паузами и позами. Они какъ будто замираютъ отъ нѣги и наслажденія. Но за то, ихъ crescendo съ ярко обозначеннымъ, эротическимъ характеромъ, прямо таки ужасно. Но этого мало. Неожиданно, они превращаются въ удивительныхъ акробатовъ. То скачутъ они на рукахъ, головою внизъ, то прыгаютъ другъ черезъ друга, то падаютъ кувыркаясь; затѣмъ вскакиваютъ съ тѣмъ, чтобы продѣлать изумительные акробатическіе прыжки, совершенно противные законамъ равновѣсія. Ихъ длинные волоса развѣваются, отъ топота ногъ почва

содрогается. Все смѣшивается, перепутывается, смѣняется точно въ калейдоскопѣ. Гулко раздаются звуки безформенной музыки. Въ глазахъ рябитъ; сами зрители приходятъ въ нервное возбужденіе. Дѣлается страшно.

Такого же характера танецъ „каттаковъ" описанъ и другими путешественниками, которые утверждаютъ, что этотъ танецъ афганскаго происхожденія. Его исполняютъ ночью, что производитъ очень сильное впечатлѣніе. Кругомъ пылающаго костра пляшутъ бородатые и суровые, наемные солдаты, племени „африди" съ отточенными саблями въ рукахъ. Послѣ медленнаго темпа, пляска разгорается, клинки сіяютъ и дикія фигуры съ поражающей быстротою вертятся въ странномъ, багровомъ полумракѣ.

Остатки античнаго культа жителей Индіи встрѣчаются въ изобиліи на Цейлонѣ, на островѣ космополитѣ, гдѣ встрѣтились разныя народности, изъ которыхъ иныя сохранили и до настоящаго времени оттѣнокъ глубокой старины. Въ ихъ танцахъ ярко сказывается отпечатокъ отдаленнѣйшихъ временъ Индіи.

Цейлонскія танцовщицы, показывающія свой талантъ европейцамъ, производятъ особое чарующее впечатлѣніе. Танцуютъ онѣ, находясь въ какомъ то томленіи. На лицахъ меланхолія, жаждущая однако ласки. Взглядъ ихъ и каждый жестъ какъ бы покрыты дымкою страданія.

Танцуя, онѣ будто вспоминаютъ давно прошедшее, утраченное вѣками. Танцуя, во славу Будды и во имя вѣчнаго могущества мистическаго всевышняго, онѣ ищутъ утѣшенія.

Видѣвшій настоящихъ цейлонскихъ танцовщицъ, при сравненіи ихъ съ нашими салонными кадрилями, вальсами и пр. долженъ конечно отдать предпочтеніе индійскимъ, преисполненнымъ духовнаго смысла, танцамъ.

Наши котильоны покажутся не болѣе, какъ притворствомъ чувства.

(Рис. 71).

Въ уголкѣ же Индіи, въ Цейлонѣ, въ этой странѣ, стоящей неподвижно въ теченіи многихъ вѣковъ, культъ Красоты остается одинаково неподвижнымъ, бережно охраняя мертвящее нашествіе прогресса, убивающаго все прекрасное.

На о. Цейлонѣ, насыщенномъ ароматомъ цвѣтовъ, залитыхъ яркими лучами живительнаго солнца, въ танцахъ слышится вѣчный ритмъ, убаюкивающій нервы. Въ танцахъ чувствуется жизнь, съ ея неизбѣжными спутниками — страданіемъ и радостью, напоенными кровью и ароматами.

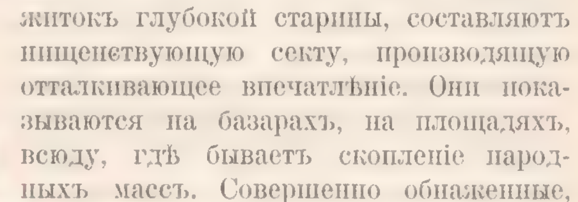
„Танцуетъ и плачетъ правда жизни".

Конечно, любующійся цейлонскими танцами долженъ быть снисходительнымъ къ музыкѣ, сопровождающей танцы. Монотонные тамтамы и какой-то дикій и странный мотивъ рѣжутъ непривычное ухо европейца. Но такое скептическое отношеніе едва-ли будетъ основательнымъ, если вспомнить, что поэзія этихъ танцевъ заключается именно въ наивности ихъ, которая сохранена во всей ея неприкосновенности въ теченіи многихъ и

многихъ вѣковъ. Такимъ образомъ, Цейлонъ, считающійся колыбелью нашей преобразовавшейся европейской расы, самъ по себѣ остался почти незыблимымъ и не поколебленнымъ въ своихъ духовныхъ традиціяхъ. Это наглядно показываютъ теперешніе танцы, удержавшіе свой примитивный обликъ.

Совершенно такого же характера танцы существуютъ въ государствахъ Индо-Китая, Аннамѣ, Сіамѣ и др., а также и на островахъ Суматрѣ, Явѣ. Объ этихъ своеобразныхъ танцовщицахъ, въ Камбоджѣ, при дворѣ Сіамскаго короля, а также артистахъ на о. Явѣ, мы будемъ говорить въ другомъ мѣстѣ, при описаніи современныхъ, народно-бытовыхъ танцевъ, въ которыхъ танцовщицы дѣлаютъ механическія упражненія не столько ногами, сколько кистью рукъ и пальцами.

Описаніе танцевъ въ Индіи будетъ не полно, если вкратцѣ не упомянемъ о пляскѣ факировъ, представляющихъ собою характерную особенность страны, гдѣ бѣдность ярко выступаетъ во всей своей неприглядной наготѣ.



(Рис. 72).

Факиры, какъ пережитокъ глубокой старины, составляютъ нищенствующую секту, производящую отталкивающее впечатлѣніе. Они показываются на базарахъ, на площадяхъ, всюду, гдѣ бываетъ скопленіе народныхъ массъ. Совершенно обнаженные, съ растрепанными волосами, они стонутъ, издаютъ зловѣщіе гортанные звуки и пляшутъ, производя судорожныя движенія руками и ногами. Это своего рода „пляска смерти“. Въ порывѣ фанатическаго отчаянія, эти несчастные „джогіи“, во время пляски, потрясаютъ особаго рода кинжалами, украшенными стальными цѣпочками. Въ припадкѣ галлюцинаціи, факиры наносятъ себѣ удары, вонзая острое оружіе въ свои бронзовыя груди, въ руки и ноги. Кровь течетъ изъ ранъ, и удары наносятся ими до тѣхъ поръ, пока, изъ окружающей толпы праздныхъ зрителей, имъ не бросятъ нѣсколько мѣдныхъ монетъ. (Рис. 72).

Непосвященному въ тайны этой секты совершенно не понятно, какъ могутъ переносить факиры эти пораненія; но въ дѣйствительности оказывается, что страданія далеко не такъ опасны, потому что у употребляемыхъ ими кинжаловъ остріе лезвія устроено такъ, что оно задѣваетъ только наружные покровы такихъ частей тѣла, уколъ которыхъ не представляетъ особой опасности. Эти своеобразные, плящущіе фокусники производятъ, однако, очень сильное впечатлѣніе. Но подергиванія и безформенные прыжки окровавленныхъ сектантовъ факировъ не могутъ быть отнесены къ области танцовальнаго искусства.

## IV.

Баядерки въ Парижѣ. Стилизація танца. Руфъ Сенъ-Дени и ея подражательницы.

НАСТОЯЩІЯ, индійскія баядерки неоднократно пріѣзжали въ Парижъ, гдѣ давали публичныя представленія. Наложницы браминовъ не имѣли, однако, никакого успѣха. Публика, ожидавшая видѣть въ представительницахъ Востока образъ тѣхъ баядерокъ, которыми восторгались путешественники Русселэ, Жакольо, Лотти и другіе были сильно разочарованы. Въ танцахъ странствующихъ артистокъ нельзя было усмотрѣть ни восточной нѣги, ни красоты позъ, ни эластичности корпуса. Восторги, по адресу баядерокъ, такъ щедро разсыпанные въ описаніяхъ очевидцевъ, показались значительно преувеличенными. Это неблагопріятное впечатлѣніе, впрочемъ, легко объясняется тѣмъ, что баядерки танцовали въ не привычной для нихъ обстановкѣ, на подмосткахъ большого парижскаго театра. Всѣ движенія ихъ были сдержаны и дѣйствительнаго представленія о баядеркахъ, танцующихъ на родинѣ, въ тѣсномъ кругу приглашенныхъ, конечно, нельзя было себѣ составить. Антрепренеры привозили баядерокъ въ Берлинъ (рис. 73). Хотя бронзовыя дѣвицы и шевелили ногами и руками на подобіе настоящихъ служительницъ алтаря, но общаго съ индійскими оригиналами, по своему безстрастію, онѣ не имѣли и никакого эстетическаго удовольствія зрителямъ не доставляли.

Сказанія о баядеркахъ не разъ подвергались хореграфической обработкѣ. Балетмейстеры неоднократно черпали свои сюжеты изъ индійской жизни и изъ мѣстныхъ легендъ и миѳическихъ сказаній. Такъ, поставлены были „Баядерка“ (М. Петипа), „Сакунтала“ (Л. Петипа), „Баядерка“ (Дидло), „Брама“ (Монплезира), „Индія“ (Мендеса), „Девадази“ (Монплезира), „Влюбленная баядерка“ (Тальони), „Талисманъ“ и пр. Нѣкоторыя изъ этихъ хореграфическихъ произведеній, хотя и имѣли сценическій успѣхъ, но балетмейстерамъ все таки не удалось возсоздать тотъ „міръ чудесъ“, гдѣ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ являлась „Баядерка“.

Сценическая „рабыня бога“ была достаточно опоэтизирована и окружена ореоломъ красоты, но танцы выведенныхъ на сцену „баядерокъ“ совсѣмъ не соотвѣтствовали строгимъ формамъ индусскаго искусства, то есть тѣмъ изъ нихъ, которыя такъ стильно выражены священными, настоящими затворницами индусскихъ пагодъ.

Мѣстный колоритъ и этнографическія подробности проявлялись съ крайне сомнительною правдою даже въ декораціяхъ и въ обстановкѣ. Въ общемъ же, по своей конструкціи, это были балеты, съ искусственно пристегнутымъ ярлыкомъ индусскаго колорита, не имѣвшаго ничего общаго ни съ бытомъ, ни съ нравами обитателей Индіи. Требованія же жизненной правды, впрочемъ, едва-ли можно предъявлять къ балетмейстерамъ старой школы, воспитаннымъ на одномъ только желаніи угодить прима-балеринѣ. Для нея приносилась въ жертву художественная истина. Отъ успѣха первой танцовщицы, въ поставленномъ балетѣ, зависѣлъ успѣхъ всего хореграфическаго произведенія, потому, очевидно, всѣ усилія балетмейстеровъ были направлены не къ созданію художественнаго цѣлаго, а къ сочиненію такихъ „номеровъ“ для артистокъ, гдѣ онѣ могли бы блеснуть особенностями своего таланта. Въ замѣнъ стильныхъ очертаній, выдвигалась невяжущаяся съ положеніемъ виртуозность артистки, въ ущербъ колориту и рисунку страны.

(Рис. 73).

Нельзя назвать ни одной танцовщицы большихъ балетныхъ сценъ, про которую можно было бы сказать, что она хорошо исполняла танецъ баядерокъ. Благодаря неумѣлости хореграфовъ, никому не удалось воспроизвести этого типичнаго танца. Про каждую изъ крупныхъ звѣздъ можно смѣло сказать, что онѣ „притворялись“ баядерками, не сохранивши ни внѣшнихъ формъ, ни мистическаго смысла танца, служившаго воплощеніемъ внутренняго состоянія души.

Изъ числа артистокъ, посвятившихъ себя репродукціи индусскихъ танцевъ, можно только отмѣтить крайне оригинальную танцовщицу Руфъ С. Дени. Эта артистка, посвятившая себя исключительно созданію идеализированныхъ формъ проникнутаго мистицизмомъ религіознаго культа Индіи, производила на публику большое впечатлѣніе. Руфъ появлялась на подмосткахъ одна, безъ партнеровъ, окруженная таинственною обстановкою индусскихъ пагодъ, при освѣщавшихъ ее бликахъ мѣняющагося то зловѣще краснаго, то матово-зеленаго освѣщенія. Почти въ полумракѣ, танцовала она на подобіе настоящихъ священно-дѣйствующихъ девадази. (Рис. 74, 75, 76 и 77).

При вступленіи на сцену, человѣческое, земное было чуждо этой артисткѣ. Строгій, выдержанный ритмъ движеній составлялъ какъ бы цѣльную мелодію античнаго культа. Не смотря на относительную, конечно, странность костюма, не трудно было уловить кра-

соту линій всего корпуса. Не подражаніе, а самостоятельное творчество сказывалось въ граціозныхъ изгибахъ эластичныхъ рукъ и пальцевъ. Каждое движеніе состояло изъ тончайшихъ импульсовъ переживаемаго настроенія.

Репертуаръ Руфъ Сенъ Дени былъ не особенно обширенъ. Прежде всего она исполняла сцену жертвоприношенія. Но это нельзя было назвать танцемъ. То были жесты, съ поднятыми кверху руками, при чемъ по ея бронзовымъ рукамъ, благодаря особой, индивидуальной способности, точно волны переливались мускулы, начиная отъ плечъ вплоть до оконечностей пальцевъ. Эти переливы, въ связи съ мимикой вдохновеннаго лица, сливались въ одно общее гармоническое цѣлое, служившее для выраженія религіознаго экстаза передъ божествомъ, которому приносилась жертва.

Какъ костюмъ, коричневый съ бѣлымъ, такъ и ниспадающіе на плечи волосы—находились въ полной гармоніи съ созерцательнымъ спокойствіемъ всей фигуры артистки. Отъ мимической сосредототенности вѣяло античными примитивами.

Переодѣвшись въ другой костюмъ, Руфъ исполняла танецъ съ змѣей и затѣмъ „танецъ пяти чувствъ", въ которомъ талантъ артистки сказывался въ полномъ блескѣ. Въ этомъ священномъ, храмовомъ, мистически построенномъ танцѣ, проходили всѣ стадіи религіознаго экстаза. Грудь тяжело дышала, заостренные пальцы то судорожно сжимались, то открывались. Плавны были движенія мускуловъ, подъ звуки однотонной музыки. Руфъ изображала собою оживленную статую самой богини.

(Рис. 74, 75 и 76).

передъ изваяніемъ которой артистка священнодѣйствовала. То было искреннее творчество. Она покланялась „Свѣту“, и глаза артистки блестѣли отъ священнаго восторга. Обвитая гирляндами изъ розъ, Руфъ прятала свое лицо въ массѣ цвѣтовъ, едва переступая мелкими шагами, и двигалась кругомъ богини, становилась на колѣни, не переставая играть мускулами своихъ рукъ и всего корпуса. Все болѣе и болѣе приходила въ экстазъ и въ заключительномъ аккордѣ она мгновенно падала и съеживалась въ судорожныхъ движеніяхъ, подобно пламени, готовому потухнуть.

(Рис. 77).

Мы неоднократно, лично, любовались танцами Руфъ С. Дени и про нее можемъ сказать, что эта артистка представляетъ собою олицетвореніе змѣиной граціи съ эластичною силою. Ея танцы были иллюзіей чего-то чародѣйственнаго, берущаго верхъ надъ реальною дѣйствительностью. Въ ея исполненіи танцы казались какимъ-то религіознымъ священнодѣйствіемъ, гдѣ ритмъ составлялъ душу танца. То было настоящее стилизованное искусство, къ которому, въ наше время, съ большимъ усердіемъ стремятся современные балетные новаторы. Можемъ добавить, что видѣвшій на сценѣ Руфъ никогда ее не забудетъ. Такое сильное произвела она впечатлѣніе. Если настоящія баядерки въ пагодахъ Индіи проникнуты тѣми же священными порывами и танцуютъ, хотя бы на половину, съ такимъ экстазомъ, какъ танцуетъ Руфъ—тогда дѣлается понятнымъ давно установившееся, восторженное мнѣніе объ этихъ наложницахъ браминовъ.

Кромѣ Руфъ, на разныхъ сценахъ подвизались еще многія артистки подражательницы баядеркамъ. Изъ нихъ наиболѣе красивыми представительницами индійской хореграфіи можно указать на Тортолу Валенція (рис. 78) и на Сахара-Джели (рис. 79), которыя отличались поразительною гибкостью корпуса и рукъ. Стараясь подражать настоящимъ баядеркамъ, артистки эти, хотя и вкладывали въ свое исполненіе извѣстное мистическое настроеніе, но въ ихъ танцахъ преобладалъ чистый акробатизмъ. Онѣ были не типичными подражательницами баядерокъ, а блѣдными копіями съ Руфъ. (Рис. 80). Особенно рѣзко отступила отъ типа баядерки одна талантливая русская балерина, воспроизведенная на рисункѣ (рис. 81) художника Бакста. Хотя подъ этимъ рисункомъ и значится подпись—„артистка въ роли баядерки“, но слѣдуетъ признать, что такія рискованныя „аттитюды“ даже не снились ни одной изъ индійскихъ „баядерокъ“. Фантастическій изгибъ ея корпуса можетъ служить только синтезомъ модернизированнаго балета, но ни въ какомъ случаѣ не даетъ ни малѣйшаго представленія о духѣ и характерѣ танцевъ настоящихъ баядерокъ.

(Рис. 78).

Болѣе красиво и удачно воспроизвела этотъ танецъ пѣвица Кавальери. Судя по ея костюму, можно смѣло предположить, что артистка эта вдохновлена была танцемъ „баядерокъ“. (Рис. 82).

Русскіе путешественники, лично видѣвшіе, какъ пляшутъ баядерки въ Индіи, разсказывали намъ, что въ современныхъ баядеркахъ нѣтъ ни малѣйшей чарующей прелести. Они крайне скептически относятся къ индійскимъ пляскамъ, увѣряя, что, можетъ быть, въ древности баядерки и производили пріятное впечатлѣніе, но въ настоящее время, всѣ поэтическія описанія индійскихъ чародѣекъ совершенно не соотвѣтствуютъ дѣйствительности. Раздутая слава баядерокъ и окружавшій ихъ поэтическій ореолъ, по ихъ мнѣнію, должны отойти въ область преданій.

(Рис. 79).

Разочарованіе иностранцевъ объясняется очень просто. Настоящихъ баядерокъ имъ, вѣроятно, не приходилось видѣть. Мѣстные же чичероне показываютъ туристамъ пляски проститутокъ „научшъ“, которыя, за скромную плату, расточаютъ свои сомнительныя прелести и еще болѣе сомнительные таланты, стараясь во всемъ подражать монотоннымъ танцамъ, исполняемымъ посвященными жрицами Брамы. Этимъ „научшъ“ конечно недоступно пониманіе духовнаго смысла священныхъ танцевъ, исполняемыхъ въ храмахъ.

Мнѣніе наше подтверждается разсказомъ одного русскаго путешественника, описавшаго танцы въ Джайпурѣ. Очевидецъ, неодобрительно отзывавшійся объ искусствѣ служительницъ Брамы, между тѣмъ, помимо своей воли далъ такое описаніе, которое далеко не лишено поэзіи.

(Рис. 80).

Кто привыкъ, говоритъ онъ, безпрестанно видѣть этихъ танцовщицъ, мало по малу сживается съ настроеніемъ, въ которое погружаютъ себя азіаты, цѣлыми часами просиживающіе въ оцѣпенѣломъ созерцаніи знакомой монотонной пляски. Пусть баядерка не отличается страстными порывами, пусть въ созвучной ей музыкѣ нѣтъ искръ священнаго огня; за то объ онѣ—воплощенная тоска и Sehnsucht міровой лирики, за то онѣ отраженіе преходящей

Майи (марева явленій) въ морѣ вѣчнаго покоя. Вотъ одна плясунья сложила свое воздушное, изумруднаго цвѣта, покрывало въ подобіе инструмента, употребляемаго заклинателями змѣй. Губы ея какъ будто бы что-то шепчутъ. Звуки точно вздрагиваютъ, извиваются и ползутъ... Дѣвушка же надуваетъ щеки, притворяется дудящей въ свернутыя складки мягкаго „сари", нетерпѣливо движется или нехотя отбѣгаетъ, словно отъ приближенія гадовъ, стекающихся на глазъ волхва.

(Рис. 81).

Обступающія баядерки плавно ровняются по сторонамъ искусницы, увлекаютъ ее и сами шумно выступаютъ впередъ. Опять видишь холодныя, сверкающія очи, видишь маски безъ улыбки, вмѣсто молодого вдумчиваго чела, и бездушный, драгоцѣнный уборъ, предназначенный для зрѣнія.

Этимъ описаніемъ вполнѣ сказывается успѣхъ баядерокъ у туземцевъ, которые, благодаря свойствамъ мечтательной религіи, имѣютъ склонность не къ бурнымъ порывамъ, а къ вѣчно мирному, созерцательному настроенію.

Пониманіе же такого настроенія доступно не всякому европейцу, не желающему углубиться въ сущность мистицизма, которымъ проникнута вся страна, гдѣ Будда безмятежно почилъ въ Нирванѣ.

**Кавальери.** (Рис. 82).

## I.

Недостатокъ источниковъ. Танецъ вокругъ Золотого Тельца. Дочь Іефая. Танцы при Красномъ морѣ. Встрѣча Давида-побѣдителя. Пляска Давида. Опроверженіе. Маккавеи.

ИСТОРИЧЕСКІЕ источники объ еврейскихъ танцахъ очень скудны. Изслѣдователи черпали свѣдѣнія объ искусствѣ избраннаго народа, исключительно, изъ книгъ Ветхаго и Новаго завѣта. Всѣ тексты Св. Писанія, гдѣ, хотя бы вскользь, упоминается о пляскахъ, были использованы; но тексты эти на столько отрывочны и кратки, что точнаго представленія о танцовальномъ искусствѣ израильтянъ составить невозможно.

Хотя у всѣхъ толкователей источники были одни и тѣ же, то есть, книги Бытія, Исхода, Царствъ и пр., но сдѣланные выводы, все таки, противорѣчатъ другъ другу. Большинство болѣе отдаленныхъ отъ насъ историковъ, во что-бы то ни стало, старались доказать, что въ ветхозавѣтныя времена еврейскіе танцы имѣли характеръ исключительно священный, религіозный. На основаніи частнаго случая о пляскѣ Царя Давида, они сдѣлали общее заключеніе, что танцы составляли принадлежность религіознаго культа. Въ подтвержденіе своего взгляда, приводятъ еще то обстоятельство, что изъ описанія храмовъ въ Іерусалимѣ и Александріи усматривается, что храмы эти были построены въ формѣ театра съ „хоромъ", занятымъ канторами и танцорами, принимавшими, будто-бы, участіе во всѣхъ религіозныхъ торжествахъ. Это, однако, не болѣе какъ искусственная, ничѣмъ не доказанная натяжка изслѣдователей, задавшихся предвзятою мыслью доказать, что первоисточникомъ танца была религія.

Другіе же позднѣйшіе историки, заручившись вѣскими данными изъ другихъ источниковъ и сопоставивши ихъ съ объясненіями Талмуда, разобрали выводы своихъ пред-

шественниковъ и совершенно опровергнули заключеніе о религіозномъ значеніи еврейскихъ, ветхозавѣтныхъ танцевъ.

Такимъ образомъ, и по нашему мнѣнію, слѣдуетъ совсѣмъ откинуть вошедшее во всѣ „книги о танцахъ“ утвержденіе, что въ еврейскихъ религіозныхъ торжествахъ танцы имѣли обрядное значеніе. Если евреи и плясали, то тѣ танцы, о которыхъ упоминается въ Библіи, служили, исключительно, для выраженія радости и восторга, по поводу какого либо событія или торжества, причемъ, конечно, воздавалась и хвала Богу. Это вполнѣ достовѣрно, потому уже, что во всемъ Ветхомъ Завѣтѣ нигдѣ не говорится о танцахъ во время ежедневныхъ богослуженій. Если бы танцы дѣйствительно существовали при священнодѣйствіяхъ, то это обстоятельство несомнѣнно было бы такъ или иначе отмѣчено лѣтописцами.

(Рис. 83).

Прежде всего, въ Библіи упоминается о пляскѣ вокругъ Золотого Тельца, танцѣ, который былъ такъ строго осужденъ Моисеемъ. Имѣя сношенія съ Египтомъ, гдѣ въ особенномъ почетѣ были празднества въ честь быка—Аписа, евреи, очевидно, заимствовали отъ египтянъ и пляску вокругъ Золотого Тельца. (Рис. 83). Нигдѣ не видно, однако, что пляски эти имѣли какую нибудь стройную регламентацію. Странствуя по степямъ, евреи не священнодѣйствовали передъ истуканомъ, а выражали только свой восторгъ, при видѣ обожаемаго ими золотого божества. Надо думать, что народъ, безъ заранѣе опредѣленныхъ правилъ, вертѣлся и скакалъ вокругъ идола, издавалъ страстные звуки, неистовствовалъ и плясалъ, кто во что гораздъ. Св. Георгій утверждаетъ, что чѣмъ многочислен-

нѣе были подобныя сборища, тѣмъ ужаснѣе казалось поклоненіе еврейскому кумиру. Проиcходили безумныя оргіи, доводившія народъ до изступленія.

Несомнѣнно, что танцы существовали еще до выхода евреевъ изъ Египта. Кромѣ публичныхъ плясокъ во время торжествъ, развлекались танцами и молодыя еврейскія дѣвицы. Это видно изъ упрека, сдѣланнаго Лаваномъ Іакову: „Я бы проводилъ тебя при звукѣ тимпановъ и кимваловъ".

Еще о танцахъ упоминается при разсказѣ о радостной дочери Іефая, въ сопровожденіи танцующихъ подругъ бѣжавшей на встрѣчу возвращавшемуся съ войны отцу побѣдителю.

Въ „писаніи" приводится еще любопытный эпизодъ о молодыхъ дѣвицахъ изъ Сило. Онѣ беззаботно развлекались танцами. Въ это время, по совѣту старцевъ, молодые люди, изъ колѣна Веніамина, внезапно вышли изъ засады и похитили этихъ дѣвицъ, родители которыхъ не хотѣли отдать ихъ въ замужество.

Послѣ перехода евреевъ черезъ Красное море, Моисей и пророчица сестра Аарона, Маріамъ, въ благодарность за чудесное избавленіе отъ враговъ, пѣли и плясали во славу Божью. Они составили два хора, одинъ изъ мужчинъ, другой изъ женщинъ; стали въ ихъ главѣ и, съ тамбуринами въ рукахъ, плясали и пѣли ту чудную пѣснь, которая изложена въ книгѣ Исхода.

Увѣряютъ, что при этомъ соблюдался удивительный порядокъ, при чемъ восторженный каноникъ Менестріе не постѣснился назвать эту церемонію „балетомъ", поставленнымъ Моисеемъ на берегу Краснаго моря. (Рис. 84).

(Рис. 84).

Въ позднѣйшее время, когда евреи избрали себѣ царя, каждое выдающееся событіе, въ которомъ видимо проявлялось Божеское Провидѣніе, сопровождалось публичнымъ торжествомъ, гдѣ было удѣлено мѣсто и танцамъ.

Когда Давидъ, послѣ убіенія Голіафа, вернулся домой, то, по словамъ Кн. Царствъ, женщины всѣхъ Израилевыхъ колѣнъ вышли на встрѣчу побѣдителю и чествовали его пѣніемъ и плясками, подъ звуки флейтъ и тамбуриновъ.

Это подтверждаетъ установившееся мнѣніе, что у евреевъ въ дни радости женщины собирались группами и дѣлались, такъ сказать, посредницами народа съ Богомъ, для выраженія всеобщаго восторга, при этомъ танцы, не имѣя никакого названія, были простыми импровизаціями, въ которыхъ не соблюдалось никакихъ заранѣе предусмотрѣнныхъ темповъ и тѣлодвиженій. Очевидно, это были только жесты съ колѣнопреклоненіемъ и поднятыми кверху руками, что означало символическое обращеніе къ Богу.

Точно такимъ же образомъ, и Царь-Пророкъ Давидъ не постыдился всенародно плясать передъ Ковчегомъ Завѣта, когда эту святыню переносили въ Виѳлеемъ.

Въ этотъ день, говорится въ писаніи, Давидъ, совершенно обнаженный, препоясанный только однимъ эфодомъ—узкимъ кушакомъ, танцовалъ, не жалѣя своихъ силъ. Вотъ все, что говорится объ этомъ событіи въ Библіи. Между тѣмъ, позднѣйшіе изслѣдователи совершенно произвольно изобрѣли какой-то фантастическій церемоніалъ перенесенія ковчега. Увѣряютъ, что толпа двигалась за ковчегомъ въ сопровожденіи семи хоровъ танцовщиковъ, подъ звуки арфъ и массы другихъ инструментовъ, бывшихъ въ обиходѣ у евреевъ. Самъ же Давидъ, приплясывая, игралъ на „киннорѣ"—родъ лиры.

Не смотря на сомнительность источниковъ, такое описаніе все таки было принято на

вѣру и, основываясь на немъ, сдѣлано было заключеніе, что танцы у евреевъ составляли принадлежность священнаго служенія.

Но эти сказанія слѣдуетъ считать не болѣе, какъ опоэтизированными легендами, не подтвержденными ни однимъ текстомъ Св. Писанія. Хотя царь-псалмопѣвецъ и призывалъ народъ къ прославленію Бога: „Хвалите Господа подъ звуки трубъ и тимпановъ, хвалите Его пѣніемъ и плясками"—но это еще не служитъ доказательствомъ, что пляски были неразрывно связаны съ религіознымъ культомъ.

Нигдѣ не видно, чтобы Давидъ танцовалъ въ тактъ музыкѣ и дѣлалъ соразмѣрныя движенія. Онъ просто стремился впередъ за двигающимся ковчегомъ, прыгалъ и дѣлалъ скачки. (Рис. 85).

Не слѣдуетъ забывать, что въ то время у евреевъ существовали народные увеселители, плясуны, акробаты, развлекавшіе толпу. Ихъ профессія не считалась почетною, потому вполнѣ понятно негодованіе, наблюдавшей изъ окна за царскимъ шествіемъ, жены Давида, которая съ упрекомъ замѣтила Царю:

„Царь Израилевъ прославился сегодня, обнажившии себя передъ служителями и служительницами, кривляясь передъ народомъ подобно гаерамъ".

(Рис. 85).

Такимъ образомъ, очевидно, что танцы Давида, ни въ какомъ случаѣ, нельзя признать священными. Можно только предположить, что, въ порывѣ восторга, царь, дѣйствительно, не удержался отъ рѣзкихъ тѣлодвиженій, не подходившихъ его сану.

При перенесеніи Ковчега Завѣта въ Іерусалимъ, въ новый храмъ, выстроенный Соломономъ, было также устроено грандіозное торжество. Народъ прыгалъ, скакалъ, но нигдѣ не видно, чтобы самъ Соломонъ принималъ участіе въ танцахъ. Очевидно, что танцы, также какъ и при Давидѣ, не входили въ заранѣе установленный церемоніалъ, гдѣ, по обыкновенію, все предусмотрѣно и гдѣ каждому участвующему обозначено подобающее ему мѣсто и дѣйствіе.

На сколько прочно установилось мнѣніе, что Давидъ былъ представителемъ танцовальнаго искусства, можно судить по тому, что чуть ли не до XII вѣка по Р. Х. толкователи и иллюстраторы псалмовъ Давида представляли псалмопѣвца не иначе какъ въ сопутствіи музыкантовъ и танцоровъ. На прилагаемомъ рисункѣ, на псалтири IX вѣка видно типичное изображеніе Царя Давида съ музыкантами, подъ звуки которыхъ происходитъ пляска съ шарфами (рис. 86). Рисунокъ нисколько не подтверждаетъ мнѣніе о Давидѣ-танцорѣ, но показываетъ только, что фантазія художниковъ того времени, вводившихъ въ заблужденіе всевѣрующую, темную массу читателей, не имѣла предѣловъ для своего полета.

Для ознаменованія важныхъ побѣдъ, а также въ годовщины крупныхъ событій

(Рис. 86).

устраивались торжества съ танцами, не имѣвшими ни малѣйшаго религіознаго оттѣнка. Священнослужители участвовали только въ качествѣ просителей передъ Богомъ. Эти празднества носили характеръ чисто патріотическій, во время которыхъ танцоры, на подобіе греческихъ вакхановъ, потрясали пальмовыми и другими вѣтвями. Такъ, Іуда Маккавей, въ память одержанной имъ побѣды надъ Антіохомъ, учредилъ особый, продолжавшійся нѣсколько дней „Праздникъ свѣтильниковъ". Подобныя же торжества, учрежденныя Юдифью, совершались и въ память освобожденія отъ Олоферна. Всѣ эти церемоніи кончались домашними торжествами, во время которыхъ музыканты и танцоры вѣроятно развлекали присутствующихъ. Эти праздники повторялись ежегодно, вплоть до разрушенія Іерусалима.

Съ нѣкоторою натяжкою, можно однако допустить, что одинъ изъ еврейскихъ танцевъ носилъ характеръ полурелигіозный.

О танцѣ этомъ упоминается въ Талмудѣ, при описаніи праздника Скиніи Завѣта. Въ этотъ день, восторгъ народа былъ безпредѣльный. „Кто не видалъ радости въ домѣ его, тотъ не можетъ постичь, что такое счастіе". Что же это былъ за домъ, такъ и осталось покрытымъ мракомъ неизвѣстности. Въ Талмудѣ, между прочимъ, говорится, что у каждаго участвующаго въ праздникѣ Скиніи въ рукахъ была или пальмовая или миртовая вѣтвь, къ которой были привязаны лимоны. Священнослужители собирались вокругъ четырехъ свѣтильниковъ, въ 25 аршинъ вышиною. На верху этихъ свѣтильниковъ, напоминавшихъ башни, помѣщались вазы, куда наливали елей. По окончаніи этой операціи, молодые левиты зажигали факелы, выходили на улицу и открывали шествіе въ храмъ, шествіе, въ которомъ принимала участіе громадная толпа. (Рис. 87). Священники пѣли хвалу Всевышнему. Впереди четыре избранника отъ народа, извѣстныхъ своею честною, добродѣтельною жизнью, пѣли и танцовали (вѣроятно, просто прыгали) съ зажженными факелами въ рукахъ. Пѣли также разные гимны и левиты. Вообще же священнослужители не принимали участія въ танцахъ, которые составляли не болѣе, какъ аксессуаръ въ этомъ сложномъ церемоніалѣ.

Такимъ образомъ, даже и въ этой религіозной процессіи народъ плясалъ простодушно, кто какъ умѣлъ, какъ бы вспоминая скачущаго передъ ковчегомъ псалмопѣвца Давида.

Съ теченіемъ времени, евреи не избѣгнули участи всѣхъ вообще народовъ. И у нихъ, мало по малу, распространился вкусъ къ роскоши и къ удовольствіямъ. Танцы вошли въ домашній обиходъ, какъ способъ развлеченія. Появились присяжныя артистки-танцовщицы. Это можно заключить изъ того, что у проживающихъ въ Марокко евреевъ и до сихъ поръ существуетъ обычай танцовать во время свадебъ. Пляшутъ, однако, только однѣ танцовщицы, наемницы. Каждая изъ нихъ исполняетъ отдѣльно танецъ, сопровождаемый выразительною мимикою, имѣющею много общаго съ пляскою египетскихъ альмей. При этомъ сохранился обычай, что гости касаются монетой до плеча облюбованной ими артистки и затѣмъ кладутъ эту монету на блюдо; весь же сборъ поступаетъ въ раздѣлъ оркестру и танцовщицамъ.

(Рис. 87).

Мудрый Царь Соломонъ, хотя и признавалъ, что все на свѣтѣ „суета суетъ", но на своихъ роскошныхъ праздникахъ, во дворцѣ, по описаніямъ во 2-й пѣсни Эклезіаста,

приглашалъ къ своему двору музыкантшъ, которыя въ то время были и искусными танцовщицами. Онѣ обязаны была развлекать его гаремъ, составленный изъ первыхъ красавицъ Востока. Самъ Соломонъ, часто, лично присутствовалъ при этихъ представленіяхъ и любовался страстными движеніями и позами артистокъ, очевидно иноплеменницъ.

Проповѣдуя въ своихъ мудрыхъ книгахъ воздержаніе и скромность, Соломонъ, тѣмъ не менѣе, считалъ самого себя невоздержаннымъ и говорилъ: „творите то, что я вамъ говорю, а не то, что самъ дѣлаю".

Вообще, въ Палестинѣ, также какъ и въ Египтѣ, пиры у знатныхъ и богатыхъ часто сопровождались представленіями красивыхъ, молодыхъ танцовщицъ, одѣтыхъ въ роскошные костюмы. Къ чарамъ этихъ артистокъ евреи конечно не были равнодушны.

## II.

Иродъ и Соломея. Разнообразіе взгляда художниковъ на Соломею. Танцы Соломеи въ разныхъ варіантахъ. Современныя танцовщицы. Кучки. Еврейскія пляски.

ПЕРЕХОДЯ къ танцамъ у евреевъ, извѣстнымъ намъ по Новому Завѣту, слѣдуетъ ограничиться указаніемъ на одну только пляску „Соломеи". Кромѣ этого танца, нигдѣ больше объ этого рода развлеченіи не упоминается.

Тетрархъ Іудеи, Иродъ любилъ настолько зрѣлища, что по его приказу, въ Іерусалимѣ былъ выстроенъ театръ въ римскомъ стилѣ, гдѣ въ число представленій были включены и танцы. Женатый на Іеродіадѣ, вдовѣ бывшаго тетрарха Филиппа, Иродъ воспитывалъ дочь покойнаго, Соломею. Въ день рожденія своего, Царь Иродъ давалъ пиръ многочисленнымъ гостямъ. Во время пира, Соломея исполнила сладострастный танецъ, который на столько плѣнилъ разгоряченнаго виномъ Ирода, что онъ далъ ей клятву исполнить все, что она пожелаетъ. Тогда, по наученію матери, которая вѣроятно имѣла поводъ быть недовольною пророкомъ Іокананомъ, т. е. Іоанномъ Крестителемъ, Соломея потребовала, чтобы голова Крестителя, заключеннаго въ тюрьмѣ, была немедленно подана на блюдѣ.

Это событіе, изложенное въ Новомъ Завѣтѣ, настолько грандіозно, что мы признаемъ небезъинтереснымъ остановиться на немъ нѣсколько подробнѣе.

„Она плясала и понравилась Ироду". Вотъ всё, что благовѣствуетъ евангелистъ Маркъ. Объ этомъ эпизодѣ больше ничего не извѣстно. Что именно танцовала Соломея передъ тетрархомъ Іудеи, къ какимъ обольстительнымъ позамъ она прибѣгала, какія дѣлала она темпы и тѣлодвиженія, чтобы прельстить полупьянаго Ирода—ни однимъ словомъ не упоминается, а потому, этотъ кровавый эпизодъ покрытъ полнымъ мракомъ.

Толкователи Евангелія, въ томъ числѣ и Ренанъ, утверждаютъ, что Соломея исполнила одинъ изъ тѣхъ танцевъ, которые въ Сиріи не признаются непристойными, а вполнѣ достойны для исполненія передъ знатными особами.

Нѣсколькихъ словъ въ Евангеліи было, однако, достаточно, чтобы обезсмертить мрачную славу Соломеи.

Эпизодъ этотъ былъ вдохновителемъ массы художниковъ, передавшихъ его на полотно и создавшихъ дивныя произведенія искусства. Изображенія Соломеи, какъ въ живописи, такъ и въ скульптурѣ, насчитываются сотнями.

Величайшихъ мастеровъ живописи постоянно занималъ образъ Соломеи. Танцовщицу во время пира изображали Джіотто, Липпи (въ часовнѣ Страцци), Веронезъ (въ Вѣнѣ), Гвидо Рени (Гал. Корсини), Ботичелли (въ Луврѣ), Долчи (Дрезденъ), Тіеполо (Бергамъ) и многіе другіе древніе мастера.

Несмотря, однако, на массу воспроизведенныхъ Соломей, образъ ея и до сихъ поръ не утратилъ своей популярности. Художники ближайшаго намъ времени не перестаютъ

(Рис. 88).

трактовать этотъ сюжетъ. И, конечно, каждый по своему. Наиболѣе извѣстны картины Делакруа, Бодри, Делароша, Густава Моро, Пюи-де-Шаванна, Геннера и пр. и пр.

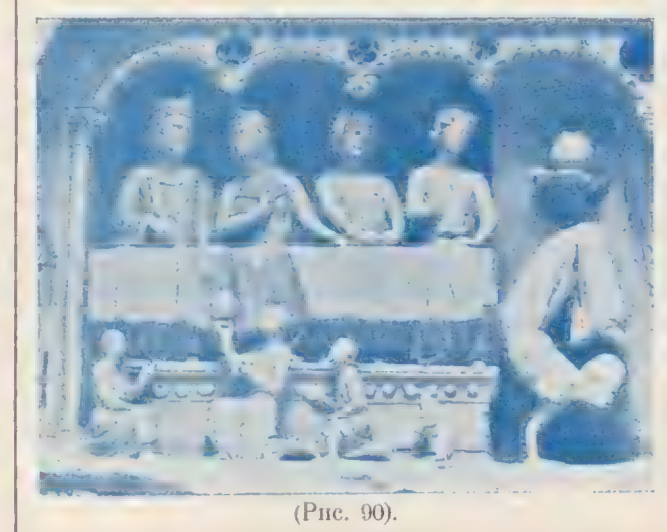
Этюдъ Соломеи къ к. Моро. (Рис. 89).

Позы и обстановка Соломеи, выступающей подобно цвѣтку, колеблемому вѣтромъ, разнятся у всѣхъ вообще художниковъ. Такъ, Соломея Ф. Липпи (въ соб. Прато) изображена танцующею и прикрытою густыми одеждами. Она танцуетъ безъ увлеченія, какъ будто по приказу. Меланхолически склонила голову, дѣлая жестъ вынужденной покорности. Глаза ея, какъ будто, готовы покрыться слезами. (Рис. 88).

Соломея художника Моро и многихъ другихъ совершенно обнаженная. (Рис. 89). Въ 1907 году, въ Венеціи была выставлена Соломея Рихарда Штрауса и Оскара Вильде. Она принадлежитъ кисти Фр. Штюка и видимо составляетъ воспроизведеніе танца „Семи покрывалъ“. Соломея, застывшая въ сладострастной позѣ, пляшетъ полуобнаженная.

Соломеи представлялись въ воображеніи художниковъ на столько разнообразно, что скульпторъ барельефа на Руанскомъ соборѣ изобразилъ танцовщицу въ позѣ акробатки. (Рис. 90).

Очень интересна серія набросковъ страннаго, неразгаданнаго художника Бэрдслея, сдѣланныхъ имъ для иллюстраціи Оскара Вильде. Болѣзненное воображеніе этого художника представило Соломею страшною, ненормальною женщиною, давши ей обликъ, совершенно отличный отъ изображеній художниковъ всѣхъ вѣковъ. (Рис. 91). Глядя на Соломею Бэрдслея, дѣлается понятнымъ, почему опьяненный виномъ тетрархъ Іудеи, согласно другой легендѣ, приказалъ стражѣ схватить танцовщицу и убить ее.



(Рис. 90).

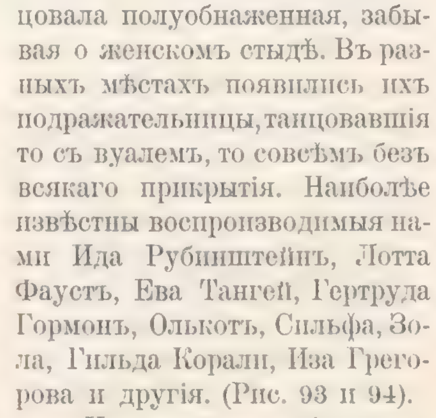
Впрочемъ, легенды о смерти обезсмертившей себя танцовщицы различны. Одни утверждаютъ, что катаясь на льду, Соломея провалилась подъ ледъ и утонула. Другія же говорятъ, что, въ наказаніе за преступленіе, она провалилась сквозь землю. Строгіе же историческіе изслѣдователи утверждаютъ, что она вышла замужъ

за тетрарха Филиппа.. Овдовѣвши, снова вышла замужъ за Аристобула, сына Ирода, и умерла 54 лѣтъ отъ роду.

Въ послѣднее время, съ легкой руки Штрауса и другихъ композиторовъ, Соломея вошла въ моду во всемъ мірѣ. Перестали довольствоваться воспроизведеніемъ на полотнѣ только одного момента, одной только позы. Соломея заплясала чуть ли не на всѣхъ европейскихъ, большихъ и малыхъ сценахъ. Появились Соломеи разныхъ величинъ и калибровъ. Каждая изъ артистокъ, пристегнувши къ своему корпусу фантастическій костюмъ, исполняла своеобразный танецъ, совершенно произвольно названный „Танцемъ Соломеи".

(Рис. 91).

Въ Лондонѣ, въ оперѣ Штрауса создала этотъ танецъ американка Модъ Алланъ, которая, однако, особеннаго успѣха не имѣла, не съумѣвши придать танцамъ страстнаго характера. Въ Парижѣ очень понравилась Наташа Труханова (рис. 92),—артистка съ большимъ темпераментомъ. Она танцовала полуобнаженная, забывая о женскомъ стыдѣ. Въ разныхъ мѣстахъ появились ихъ подражательницы, танцовавшія то съ вуалемъ, то совсѣмъ безъ всякаго прикрытія. Наиболѣе извѣстны воспроизводимыя нами Ида Рубинштейнъ, Лотта Фаустъ, Ева Тангей, Гертруда Гормонъ, Олькотъ, Сильфа, Зола, Гильда Корали, Иза Грегорова и другія. (Рис. 93 и 94).



(Рис. 92).

Изъ всей же серіи артистокъ-Соломей, выдѣляется Ида Рубинштейнъ, исполнявшая танецъ семи вуалей. Героиню драмы О. Вильде она изображала, прибѣгая къ мимикѣ тигрицы и извиваясь ногами, на подобіе змѣи. Про нее можно сказать и обратно: у Рубинштейнъ были голова и шея змѣиныя, а ноги, какъ у звѣря, кошачьей породы.

Очевидно, что всѣ эти новоявленныя Соломеи не имѣютъ ни малѣйшаго сходства съ тою Соломеею, которая склонила Ирода къ совершенію преступленія. (Рис. 95 и 96).

Появленіе массы артистокъ, въ роли еврейской,

1. Модъ Алланъ. 2. Зола. 3. А. Актэ. 4. Ева Тангай. 5. Л. Фаустъ. 6. Н. Труханова.
(Рис. 93).

1. Ида Рубинштейнъ. 2. Грегорова. 3. Лотти Фаустъ. 4. Корали. 5. Эрика Вагнеръ.
(Рис. 94).

Ида Рубинштейнъ. (Рис. 95).

царственной танцовщицы, показываетъ только стремленіе возвратиться къ утраченнымъ формамъ античнаго искусства, стремленіе сочетать мимику съ красивыми позами и жестами, то есть тѣми неувядаемыми образцами древняго міра, которые долго оставались въ пренебреженіи, благодаря чрезмѣрному поклоненію виртуозности въ танцахъ, виртуозности, нерѣдко убивающей душу хореграфическаго искусства.

Изъ эпизода „Соломеи", казалось бы, можно придти къ заключенію, что воспитанная при дворѣ тетрарха Соломея танцовала такъ блистательно только благодаря тому, что она предварительно обучалась танцовальному искусству. Поэтому, можно предположить, что и въ другихъ слояхъ еврейскаго общества танцы входили въ обиходъ общественной и семейной жизни. Такъ, по крайней мѣрѣ, и предполагаютъ нѣкоторые изслѣдователи, но, по нашему мнѣнію, это—не болѣе, какъ грубая, не обоснованная посылка. Никакихъ у евреевъ танцовальныхъ школъ не было. Скорѣе же всего, можно думать, что на пиру у Ирода, по заведенному обычаю, плясали наемныя, иноземныя танцовщицы. Ихъ танцами увлеклась и присутствовавшая тутъ Соломея. Во время всеобщаго веселья, и она стала подражать „движеніямъ" плясуній изъ Египта, кочевавшимъ по разнымъ государствамъ и попавшимъ ко двору Ирода. Наше мнѣніе вполнѣ вѣроятно потому, что согласно достовѣрнымъ историческимъ источникамъ, евреи „не гнушались Альмей". Въ жизни Іерусалима нерѣдко упоминается объ этихъ танцовщицахъ, развлекавшихъ за деньги пиршествующихъ богачей.

Такимъ образомъ, совершенно отпадаетъ предположеніе о какомъ-бы то ни было самостоятельномъ искусствѣ танцевъ у древнихъ евреевъ.

Когда евреи должны были покинуть родину, то они разсѣялись чуть не по всѣмъ странамъ міра и нигдѣ не сохранили даже признаковъ національныхъ танцевъ. Очевидно, что общихъ „національныхъ" танцевъ у нихъ не могло сформироваться. Въ каждой странѣ, гдѣ поселялись евреи, создавался особый родъ ихъ развлеченій, въ основѣ которыхъ все таки лежали древнія, ветхозавѣтныя традиціи.

Ида Рубинштейнъ. (Рис. 96).

Это замѣтно было, особенно, у евреевъ, проживавшихъ во Франціи. Въ Мецѣ, свадьбы еврейскія сопровождались цѣлымъ арсеналомъ обрядовъ, съ символическимъ характеромъ. Пировали и танцовали въ теченіи цѣлой недѣли послѣ свадьбы.

Независимо этого, считаемъ нелишнимъ указать на показаніе нѣмецкаго ученаго Лакемахера, описавшаго нравы евреевъ. Онъ утверждаетъ, что еврейскій праздникъ подъ названіемъ „Кучки" имѣетъ большое сходство съ греческими вакханаліями. Такую параллель приводитъ и Плутархъ. Сходство „Кучекъ" съ празднествами въ честь Вакха основывается будто-бы на томъ

обстоятельствѣ, что во время праздника „Кучекъ", вакхическіе тирсы были замѣнены пальмовыми вѣтвями и, кромѣ того, въ храмѣ происходилъ „ночной балъ", въ которомъ допускались различныя излишества, на подобіе вакханалій.

Такое мнѣніе, однако, слѣдуетъ совершенно отвергнуть. Никакихъ „вакханалій" у евреевъ не было. Это можно доказать тѣмъ, что во 2-ой книгѣ Маккавеевъ по приказанію Антіоха евреевъ во время „вакханалій" насильственно заставляли надѣвать на головы вѣнки. Употребленіе же во время „Кучекъ" предписанныхъ Моисеевымъ закономъ пальмовыхъ вѣтвей, вѣтокъ съ фруктами и пр. подало поводъ къ утвержденію, что евреямъ не были чужды вакхическія пляски.

Мы упоминаемъ объ этомъ праздникѣ потому, что по словамъ Талмуда, на который указываетъ названный нами нѣмецкій ученый, во время „Кучекъ" ветхозавѣтные евреи исполняли, а можетъ быть въ какой нибудь странѣ, куда ихъ закинула судьба, исполняютъ и до сихъ поръ, какіе-то веселые танцы. Въ роскошно освѣщенномъ мѣстѣ, предназначенномъ въ храмѣ для женщинъ, во время „Кучекъ", по словамъ Лакемахера, собиралась ночью толпа, гдѣ старики и молодые „плясали и прыгали съ удивительною ловкостью", держа въ рукахъ высокіе зажженные факелы и свѣчи, которые они бросали въ воздухъ; затѣмъ, снова подхватывали ихъ, продолжая плясать неустанно и всегда въ тактъ музыкѣ.

Едва-ли, однако, этимъ танцамъ можно присвоить какое либо спеціальное названіе. Хотя и плясали въ тактъ музыкѣ, но пляски эти не были очевидно заранѣе установлены. Потрясая свѣточами, прыгали и скакали до изнеможенія. Не даромъ же эти танцовальныя увеселенія, продолжавшіяся всю ночь, назывались „радостью дома изнеможенія".

Большинство же евреевъ, живущихъ въ Европѣ, переняли обычаи того государства, гдѣ они проживаютъ. Танцуютъ польки, контрдансы и пр. Собственно же еврейской пляски у нихъ не имѣется.

Еврейскіе или, какъ ихъ называютъ, жидовскіе танцы, исполняемые на сценахъ, изобрѣтены современными танцмейстерами. Это не болѣе, какъ комическія упражненія фигляровъ, кривляющихся въ длинныхъ, черныхъ лапсердакахъ, съ ермолками на головѣ, длинными пейсами и трясучей, козлиной бородой. Это не сатира, а пасквиль на еврейскую національность. Слѣдуетъ замѣтить, что на нашей памяти, въ Петербургѣ и Москвѣ, въ казенныхъ театрахъ, послѣ представленія какой нибудь драмы, исполнялись такъ называемые „дивертисменты", въ которыхъ, для увеселенія публики, казенными балетными артистами, между прочимъ, исполнялся и жидовскій танецъ, съ неизмѣнными подпрыгиваніями, кривляніями поддѣльныхъ Ицекъ и Мовшъ. Только очень недавно дирекція Императорскихъ театровъ, очевидно, въ сознаніи неумѣстности этой пляски-насмѣшки, „вывела ее изъ употребленія".

Публикѣ, однако, это нравилось и, увы, продолжаетъ нравиться. Въ разныхъ кафешантанахъ и театрахъ „варіэтэ", посѣтители охотно глядятъ на прыгающихъ артистовъ (рис. 97), исполняющихъ яко-бы національную еврейскую пляску, не сознавая, что передъ ними происходитъ грубая, недостойная фальсификація.

(Рис. 97).

ГРЕЦІЯ

Аполлонъ и Музы.

# ГРЕЦІЯ.

## СМЫСЛЪ И ЗНАЧЕНІЕ ГРЕЧЕСКОЙ ХОРЕГРАФІИ.

### I.

Греція—колыбель искусствъ. Олимпійскія и другія игры. Отсутствіе хореграфіи на этихъ играхъ. Переоцѣнка греческихъ искусствъ. Непреложность идеаловъ античной красоты.

ГРЕЦІЯ была колыбелью искусствъ. Эллинскій геній освѣтилъ весь міръ, облагородивши нравы другихъ народовъ и давши имъ понятіе о свободѣ.

Избранный самою природою, греческій народъ послужилъ примѣромъ для цивилизаціи другихъ націй. Геніальности Греціи, конечно, способствовала красота религіи съ жизнерадостными богами Олимпа. Религія чувствъ давала жизнь всему окружающему и научила познавать, что главнымъ даромъ природы была „Любовь“ — та всемірная душа, которая объединяетъ общество, какъ лучшее выраженіе счастья. Всѣ чувства грека сводились къ одному общему лозунгу „любить“.

Изъ числа государствъ древняго міра, только въ одной Греціи особенно ярко опредѣлилось, что танецъ, въ его разнообразныхъ формахъ, былъ наружнымъ выразителемъ любви, радости и веселья народа. Во всей своей совокупности, танцовальное искусство, которое у насъ привыкли выражать словомъ хореграфія, у грековъ называлось „оркестикой“. Самое греческое слово „χορεια“, въ пря-

момъ смыслѣ значитъ „экстазъ", такъ что оно можетъ относиться одинаково, какъ къ религіознымъ оргіямъ, такъ и ко всякаго рода общественнымъ и бытовымъ танцамъ. Разъясненіе этого искусства и описаніе разнообразныхъ его формъ встрѣчается почти у всѣхъ, какъ классическихъ древнихъ писателей, такъ и у новѣйшихъ ихъ толкователей.

Въ краткихъ, безчисленныхъ, отрывочныхъ и случайныхъ замѣткахъ, всюду сквозитъ преклоненіе передъ этой отраслью искусства, достигнувшей въ Греціи недосягаемой красоты. Особенно же подробныя свѣдѣнія о греческихъ танцахъ находимъ у Гомера, Лукіана, Атенея, Полукса, Аристофана, Гезіода и друг.

(Рис. 98).

Между тѣмъ, появились, въ настоящее время, писатели-скептики, старающіеся свергнуть съ пьедестала прославленную греческую пластику. Такое отношеніе къ эллинскому искусству кажется болѣе чѣмъ страннымъ.

Древнѣйшимъ зрѣлищемъ народнымъ считаются учрежденныя въ Элладѣ игры. Славнѣйшими изъ нихъ почитались Олимпійскія, Немейскія, Пиѳійскія и Истмійскія. На эти игры со всѣхъ концовъ Греціи собирались лучшіе ея сыны, которые ради одной только славы состязались въ разнообразныхъ гимнастическихъ упражненіяхъ, гдѣ проявлялась сила, ловкость, гибкость и умѣніе владѣть оружіемъ. Это былъ своего рода всенародный экзаменъ въ тѣхъ предметахъ, которымъ греческое юношество обучалось въ школахъ.

Не жажда крупныхъ премій привлекала эллиновъ къ участію въ публичныхъ состязаніяхъ. Они искали только почета и славы. Наградою побѣдителямъ были скромные вѣнки изъ древесныхъ листьевъ. (Рис. 98).

Описаніе греческихъ игръ не составляетъ предмета нашего труда. Но мы упоминаемъ о нихъ потому только, что хореграфія, то есть жесты, позы и пр., входила въ составъ тѣлесныхъ упражненій, которыя преподавались въ школахъ. При добропорядочномъ изученіи танцовальнаго искусства, требовалось также не мало ловкости и гибкости; но, тѣмъ не менѣе, танцы, сами по себѣ, не входили въ програму публичныхъ состязаній. Боролись, скакали, бѣгали въ запуски и только на однихъ Истмійскихъ играхъ (на Коринѳ-

скомъ перешейкѣ), согласно утвержденію нѣкоторыхъ бытописателей, кромѣ обычныхъ физическихъ состязаній, происходили всенародные конкурсы поэзіи, музыки, а съ нею вмѣстѣ, можетъ быть, и танцевъ. Впрочемъ, и это утвержденіе остается подъ сомнѣніемъ потому, что Пиндаръ въ 4-й книгѣ своихъ Одъ, названной „Истмійскія", описывая игры, ни словомъ не обмолвился ни о поэзіи, ни о музыкѣ. Танцовали, для развлеченія, только по окончаніи игръ; о танцахъ же на аренахъ, нигдѣ не упоминается.

Отсутствіе хореграфіи (оркестики) въ программѣ греческихъ игръ даетъ поводъ предположить, что танцы какъ будто бы не считались достойными для состязанія на греческихъ аренахъ, куда стекался народъ едва-ли не со всѣхъ концовъ міра.

Такимъ образомъ, казалось бы, можно сдѣлать заключеніе, что танцы, какъ не допущенные на народный конкурсъ, были низведены самими греками на низшую ступень гимнастическихъ упражненій, узаконенныхъ въ греческихъ школахъ.

Невольно, поэтому, является вопросъ, не воспользовались-ли этимъ обстоятельствомъ нѣкоторые скептики-критики, которые своимъ отрицательнымъ отношеніемъ ко всѣмъ вообще художественнымъ красотамъ античнаго міра домогались сдѣлать переоцѣнку всему тому, что издавна было признано достойнымъ высочайшаго уваженія.

Конечно, не осталась нетронутою и хореграфія, совмѣстно съ тѣсно связаннымъ съ нею искусствомъ пластики. Вмѣстѣ съ возбуждавшими восторженное поклоненіе чудесами античной красоты подвергнулось испытанію и танцовальное искусство.

Толчокъ къ такой переоцѣнкѣ далъ В. Гумбольдтъ, который сказалъ, что „мы привыкли видѣть грековъ въ чудномъ свѣтѣ идеалистическаго преображенія". Но мнѣніе великаго ученаго, а также и попытки его послѣдователей, взглянувшихъ на греческое искусство сквозь призму сухаго, научнаго метода, и старавшихся поколебать древніе идеалы, не увѣнчались успѣхомъ.

Греческое искусство стоитъ, по прежнему, на недосягаемомъ пьедесталѣ. Пройдутъ вѣка и оно навсегда останется живучимъ олицетвореніемъ идеаловъ прекраснаго.

Допустимъ, что мы дѣйствительно идеализировали эллинское искусство, преобразовали его въ изящные образы, созданные нашимъ пылкимъ воображеніемъ. Допустимъ, что это искусство не было на той высотѣ, на которую его вознесли. Согласимся, что оно возникло и развивалось безъ ореола, а просто по тѣмъ же естественнымъ законамъ, по которымъ развивается всякое искусство во всѣ времена и у всѣхъ народовъ. Скажемъ даже, что мы сами создали красивый миѳъ объ эллинскомъ искусствѣ и уподобились, такимъ образомъ, Музѣ Полигамніи, которая изобрѣла Миѳологію греческаго Олимпа, почему и изображалась окутанною въ мрачную мантію, какъ символъ темноты древнихъ преданій.

Допустимъ все это. Но, какія бы мы ни сдѣлали уступки въ данномъ вопросѣ, передъ нами, во всеоружіи, встанетъ осязательная дѣйствительность, которая нагляднымъ образомъ покажетъ, насколько мало вѣски аргументы отрицателей античной, художественной красоты. Стоитъ только сдѣлать прогулку по музеямъ Парижа, Рима, Флоренціи, Неаполя, переполненнымъ всевозможными реальными останками древняго міра. Взгляните на бѣло-

Музей въ Аѳинахъ.

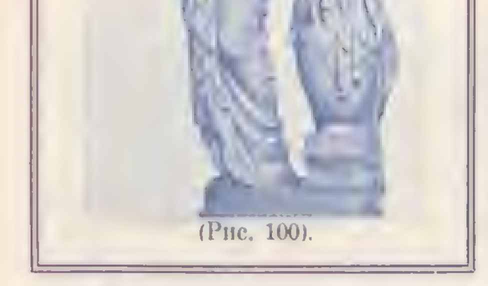
снѣжныя мраморныя изваянія (рис. 99 и 100) или на черныя и красныя фигуры на вазахъ. Живымъ укоромъ для скептиковъ станутъ осязательные образцы эллинскаго

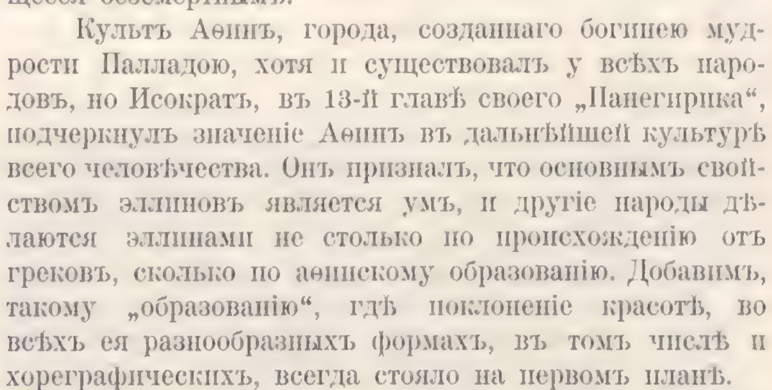
(Рис. 99).

творчества. Всѣ Афродиты—Венеры Книдскія, Милосскія, Аполлоны Бельведерскіе, Артемиды и проч. воочію свидѣтельствуютъ о высочайшей пластической красотѣ и глубинѣ эллинскаго духа. Конечно, нельзя отрицать, что Греціи не были чужды и танцы съ порнографическимъ оттѣнкомъ. Этого явленія не избѣгнулъ ни одинъ народъ. И въ Греціи „легкомысленные" жесты, наркотически дѣйствующіе на человѣческое воображеніе, играли довольно видную роль. „Лизистрата", Аристофана и собраніе вазъ въ Ватиканѣ наглядно знакомятъ насъ съ танцемъ „Кордаксъ", который плясали мужчины еще реальнѣе, чѣмъ теперь пляшутъ разные матчиши и канканъ. Но всѣ эти упражненія производились на сценѣ исключительно одними актерами—мужчинами, допускавшими свободу жестовъ и тѣлодвиженій.

Ваза въ Неаполит. музеѣ. (Рис. 101).

Наконецъ, чѣмъ же больше, какъ не эллинскимъ народнымъ геніемъ, можно объяснить поразительное въ исторіи народовъ явленіе. Небольшая община гражданъ, ничтожная въ смыслѣ государственной силы, оказала на всю послѣдующую, міровую жизнь колоссальное вліяніе. И оказала она это вліяніе, по справедливому замѣчанію историковъ, не великими историческими дѣяніями, а именно творческими, духовными силами, преимущественно же своимъ миѳотворчествомъ, изъ котораго создалась эллинская мудрость и пластическое искусство, считающееся безсмертнымъ.


(Рис. 100).



Культъ Аѳинъ, города, созданнаго богинею мудрости Палладою, хотя и существовалъ у всѣхъ народовъ, но Исократъ, въ 13-й главѣ своего „Панегирика", подчеркнулъ значеніе Аѳинъ въ дальнѣйшей культурѣ всего человѣчества. Онъ призналъ, что основнымъ свойствомъ эллиновъ является умъ, и другіе народы дѣлаются эллинами не столько по происхожденію отъ грековъ, сколько по аѳинскому образованію. Добавимъ, такому „образованію", гдѣ поклоненіе красотѣ, во всѣхъ ея разнообразныхъ формахъ, въ томъ числѣ и хореграфическихъ, всегда стояло на первомъ планѣ.

Историки утверждаютъ, что хотя „творческая эпоха Аѳинъ обнимала лишь короткій періодъ времени, то есть три вѣка (VI, V и IV в.), но и этого срока оказалось достаточно,

для созданія такой необозримой полноты непреходящихъ твореній культуры, какой, во многихъ отношеніяхъ, не могла достигнуть никакая другая эпоха.

Если такъ велико и необъятно вліяніе эллинскаго искусства на культуру всего человѣчества, то не безразлично-ли, какъ смотрѣть на него: сквозь призму идеалистическаго преображенія, какъ упрекаетъ великій Гумбольдтъ, или же съ черствымъ педантизмомъ ученаго археолога? Идеалы античной красоты, все таки, останутся непреложными. И это служитъ лучшимъ доказательствомъ живучести того искусства, въ основѣ котораго несомнѣнно заключается зерно неумирающей Истины.

Статуэтка Танагры. (Рис. 102).

Съ такой точки зрѣнія и мы смотримъ на античную хореграфію, какъ на неувядаемую, по красотѣ, отрасль искусства. Къ такому взгляду, несомнѣнно, придетъ и всякій, кто имѣлъ возможность любоваться удивительными хореграфическими сценами, изображенными на древнихъ вазахъ (рис. 101). Видно, что легко прикрытая гречанка дѣйствительно танцуетъ. Она вся проникнута ритмомъ и движеніемъ. Это не моментальный, фотографическій снимокъ, какъ въ египетскихъ рельефахъ, а настоящій танецъ эллинскаго народа, т. е. жизнь. Многочисленны эти рисунки. Въ каждомъ изъ нихъ чувствуется духъ народный. Знакомый и нашему времени, танцовальный ритмъ чувствуется настолько, что, по одному изображенію на вазѣ, любая современная балерина въ состояніи воспроизвести весь цѣльный танецъ, придавши свойственный ему характеръ. Такимъ образомъ, по однимъ рисункамъ на вазахъ возможно составить себѣ мнѣніе о той степени совершенства, на которой стояло хореграфическое искусство въ Греціи, какъ свободное выраженіе жизненныхъ движеній человѣческаго тѣла. Подтвержденіемъ сказаннаго служатъ найденныя въ раскопкахъ Танагры и другихъ мѣстностяхъ Греціи терракотовыя статуэтки танцовщицъ, очевидно, снятыхъ съ живыхъ моделей и показывающихъ всю красоту и поэзію античныхъ танцевъ (рис. 102). И это понять не мудрено, потому что греку танецъ былъ другомъ съ ранняго дѣтства. Танецъ сопровождалъ поклоненіе богамъ, служилъ воспитательнымъ средствомъ и, наконецъ, онъ былъ спутникомъ жизни и выразителемъ радости и горя эллина.

## II.

Ритмъ и гармонія. Вліяніе религіи на общественную жизнь грековъ. Особенный кодексъ нравственности. Культъ человѣческаго тѣла, въ связи съ танцами. Мнѣніе Плутарха. Взглядъ грековъ на любовь, отразившійся на характерѣ хореграфіи.

Въ древней Элладѣ, искусства были тѣсно связаны между собою. Греки назвали „ритмомъ“ порядокъ и пропорціональность, наблюдаемые при движеніяхъ тѣла. Тотъ же самый порядокъ и пропорціональность, въ отношеніи звуковъ, назывались у нихъ „гармоніей“. Единеніе же ритма съ гармоніей выражалось у грековъ словомъ, котораго нѣтъ ни на одномъ языкѣ, потому что переводное слово „танецъ“ не выражаетъ двойной идеи, т. е. совмѣстнаго понятія музыки съ танцами. Музыка, поэзія и танцы первоначально составляли одно недѣлимое, цѣлое. Затѣмъ, постепенно, отдѣляясь другъ отъ друга, каждая изъ этихъ отраслей вылилась въ особое самостоятельное искусство. Вслѣдствіе различныхъ ощущеній, производимыхъ музыкой на нервную систему, у грековъ образовалось нѣсколько родовъ музыки: фригійская, возбуждающая храбрость и отвагу, мидійская, передающая чувства тоски и грусти, эольская, нѣжные звуки которой вызывали блаженное, радостное состояніе души, и дорійская, торжественная, величественно религіозная. Сообразно съ такими музыкальными настроеніями и танцы остались крѣпко сплоченными съ музыкой. Только въ позднѣйшія времена, когда возникла трагедія съ ея хорами, греки создали слово „хородія“, чтобы еще ярче выразить связь музыки съ танцами. Изъ этой движущейся пластики родилась скульптура, то есть, то сочетаніе гармоничныхъ линій и позъ, въ которыхъ постоянно чувствовался музыкальный ритмъ эллинскаго духа. Эта скульптура создала тотъ благодарный античный матеріалъ, по которому мы имѣемъ возможность судить о красотахъ античной хореграфіи.

Танцы, какъ мы увидимъ ниже, занимали видное мѣсто въ религіозной, домашней и общественной жизни грековъ. Они пріобрѣли значеніе не только бытовое, но и государственное. Разныя уличныя процессіи, торжества, наконецъ, мистеріи и таинства были, въ сущности, хореграфическими представленіями, гдѣ роль искусныхъ режиссеровъ принадлежала жрецамъ. Первенство же при распредѣленіи ролей было отведено женщинѣ танцовщицѣ, какъ лучшей представительницѣ подвижной живописи и пластики.

О греческихъ танцахъ можно судить только по отдѣльнымъ позамъ и по атитюдамъ танцоровъ, сохранившимся въ древнихъ изваяніяхъ и въ иконографіи. Исполнявшіеся же темпы и „па" остались гадательными, не смотря на то, что античные писатели Лукіанъ, Атеней, Полуксъ и другіе дали достаточно матеріаловъ о греческихъ танцахъ. Тридцать третій діалогъ Лукіана съ Кротономъ долженъ считаться лучшимъ историческимъ документомъ объ античныхъ танцахъ. Діалогъ этотъ даетъ рядъ драгоцѣннѣйшихъ указаній, изъ которыхъ можно составить себѣ наглядное представленіе о сущности и духѣ религіозныхъ, военныхъ и бытовыхъ танцевъ въ Греціи.

Между тѣмъ нѣкоторые изслѣдователи очень сурово и даже насмѣшливо отнеслись къ Лукіану, этому апологету античной хореграфіи, увѣряя, что его діалоги представляютъ собою не болѣе, какъ риторическія упражненія—хрію миѳологической оркестики.

Мудрствованія отрицателей объясняются, по нашему мнѣнію, чрезмѣрнымъ педантизмомъ этихъ изслѣдователей, драпирующихся большимъ запасомъ эрудиціи и въ то же время не замѣчающихъ, что они сами свои умозаключенія о красотѣ эллинскаго духа въ греческихъ танцахъ дѣлаютъ на основаніи матеріаловъ, почерпнутыхъ ими изъ тѣхъ же Лукіана и Атенея. Достовѣрность свѣдѣній, сообщаемыхъ Лукіаномъ о греческой хореграфіи, подтверждается еще тѣмъ, что писатель этотъ жилъ въ ту эпоху, когда Греція посылала въ Римъ и софистовъ и гистріоновъ, которые получали образованіе въ школахъ, гдѣ преподавались искусства, тѣсно связанныя съ хореграфіей.

Античные танцы, не смотря на малообслѣдованную область ихъ техники, сохранили до настоящаго времени особую, чарующую наше воображеніе, прелесть, заключающуюся въ необыкновенной чистотѣ пластическихъ формъ и въ гармоніи ясно очерченныхъ линій. Ихъ старался объяснить знаменитый реформаторъ балета Новерръ; ими интересовалась вся эпоха французскаго классицизма. Наконецъ, античнымъ танцамъ удѣлено особое вниманіе и въ наши дни, когда все, добытое путемъ многовѣковой эволюціи, повергается въ прахъ и когда той же участи не избѣгнулъ и балетъ, объявленный утратившимъ свою чистоту и требующимъ новаго возрожденія, во имя будто бы забытыхъ, античныхъ идеаловъ.

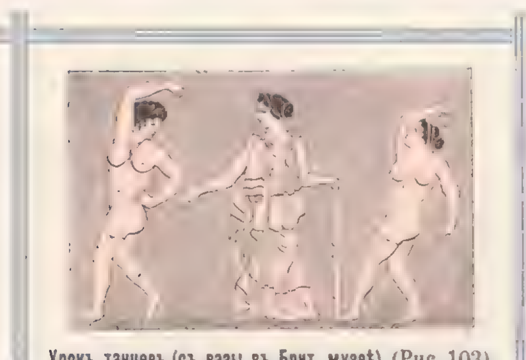
Греческому танцу посвящено капитальное изслѣдованіе М. Эммануэля, но ученый этотъ, съ необычайнымъ знаніемъ раскрывшій формы греческаго танца и его технику, очень мало говоритъ о духѣ этого искусства и почти не касается той глубины идеи, въ которой заключалась красота эллинизма. Нѣмецкими „учеными" этотъ пробѣлъ ставится Эммануэлю въ укоръ. Въ данномъ случаѣ его приравниваютъ къ древнему Лукіану, такъ какъ техника танцевъ у грековъ роли не играла и будто бы не интересна. Маловиртуозный античный танецъ дѣйствительно не требовалъ особой „техники", такъ какъ онъ совмѣщалъ въ себѣ болѣе красивые, болѣе жизненные, чѣмъ виртуозность, элементы,

то есть, мимику съ „разговоромъ" одежды, которою гречанка „играла", не по указкѣ танцовальнаго учителя, а свободно, сообразуясь съ личнымъ настроеніемъ.

Античные танцы вылились изъ символовъ греческой миѳологіи. Несомнѣнно однако, что боги эллиновъ существовали раньше пріуроченныхъ къ нимъ символовъ. Греческій Олимпъ, населенный богами съ крайне разнообразными функціями, необходимыми для руководства всею общественною и нравственною жизнью человѣка, конечно, зародился въ эллинскомъ сознаніи раньше, чѣмъ образовались эти символы. Какъ бы ни объяснять происхожденіе греческой миѳологіи, но суть ея все таки заключается въ томъ, что боги Олимпа всецѣло управляли душою грека и вылились въ опредѣленные, живые образы, съ которыми грекъ имѣлъ почти реальное общеніе. Вотъ почему, во всей греческой исторіи, миѳъ трудно отличить отъ дѣйствительности; также и дѣйствительность часто смѣшивается съ миѳомъ, при чемъ танцы, исполняемые преимущественно въ легкихъ прозрачныхъ одеждахъ, всегда оставались неразрывно связанными съ миѳологіей.

Всѣ мелочи обыденной жизни были, такъ сказать, подъ опекою боговъ. Благодаря такому вмѣшательству Олимпійцевъ въ бытъ народа, а также благодаря и свободному, логическому міросозерцанію древняго грека, въ Элладѣ создался особый, ей одной присущій, кодексъ нравственности, не только не похожей на нашу христіанскую мораль, но не имѣющей съ нею ничего общаго.

Поэтому, кажется страннымъ, что христіанскіе философы, которые судили и античную жизнь съ точки зрѣнія современной нравственности, какъ будто забывали, что Эллада составляла совершенно обособленную страну, гдѣ народные нравы, а также и пластическія искусства развивались совершенно самостоятельно, при чемъ свободомысліе грека, наглядно проявлявшаго различные виды искусства, принимало благороднѣйшія формы. Независимость отъ стороннихъ вліяній и послушаніе собственнымъ законамъ, созданнымъ согражданами, подъ благословеннымъ, лазурнымъ небомъ Эллады, въ значительной степени способствовали развитію красоты. Такимъ освобожденнымъ отъ предразсудковъ способомъ развивалась и „полуобнаженная" хореграфія съ ея свободными тѣлесными движеніями, подчиненными законамъ гармоніи и ритма, какъ носителей опредѣленныхъ духовныхъ настроеній.

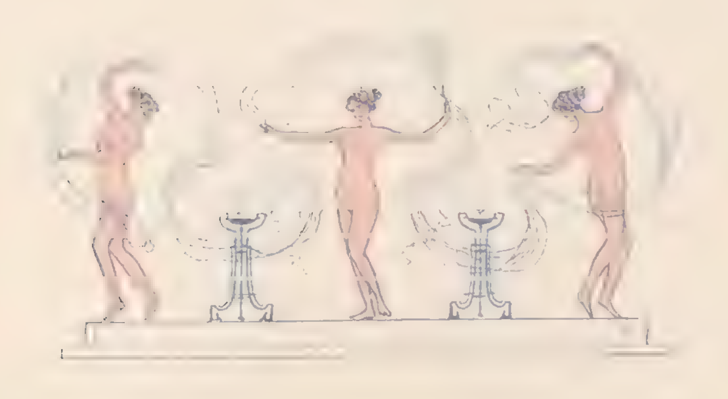

Урокъ танцевъ (съ вазы въ Брит. музеѣ). (Рис. 103).

У Софокла, Аристофана и у большинства греческихъ писателей мы, съ точки зрѣнія нашей морали, находимъ столько безнравственнаго, столько, выражаясь по современному, „порнографическаго", что дѣлается трудно объяснимымъ, какъ могли серьезные люди и философы писать такъ „недвусмысленно". Страннымъ, въ нашъ вѣкъ, можетъ показаться, какъ могли появляться на улицѣ совершенно обнаженными спартанскія дѣвственницы, танцовавшія совмѣстно съ обнаженными юношами.

Но какъ только мы отрѣшимся отъ современной морали, какъ только мы вспомнимъ о греческихъ школахъ (Палестрахъ), гдѣ грекъ воспитывалъ свое тѣло для лучшаго и достойнаго выраженія духа, гдѣ съ дѣтства совершалось сліяніе плоти и духа и гдѣ всѣ упражненія тѣлесныя проявлялись совмѣстно обоими полами, и притомъ почти совсѣмъ раздѣтыми, тогда сдѣлается понятнымъ, что съ дѣтства утрачивалось понятіе о ложномъ стыдѣ (рис. 103). Если мы вспомнимъ, что съ того момента, какъ, во время Олимпійскихъ игръ, атлетъ Орсипосъ, при состязаніи въ быстротѣ бѣга, сорвалъ съ себя послѣдній едва прикрывавшій его фартукъ, то его примѣру послѣдовали другіе состязавшіеся и что съ того момента всѣ атлеты появлялись уже на игры совершенно голыми. Принявши все это во вниманіе, мы по неволѣ проникнемся особенностями античной морали и усмотримъ, что

опозоренная, эллинская безнравственность, напротивъ того, содержитъ въ себѣ достойную удивленія чистоту нравовъ. Намъ сдѣлается яснымъ, что танцы, при полномъ даже отсутствіи костюма на исполнителяхъ, были всегда содержательными, заключая въ себѣ самихъ ярко выраженное духовное настроеніе. Въ принципѣ, античный міръ никогда не придавалъ идеи разврата своимъ символамъ и торжествамъ, въ которыхъ дѣйствительно довольно рѣзко проявлялись характерныя черты кажущагося разврата. Плутархъ, при видѣ на улицѣ „Гимнопедіи“, то есть танца въ обнаженномъ видѣ, говорилъ, что въ этомъ нѣтъ ничего зазорнаго: „спартанки, утверждалъ философъ, хотя и показываются голыми, но онѣ не обнажены: ихъ прикрываетъ общественная чистота и нравственность“. Геродотъ, самымъ естественнымъ образомъ, приходилъ въ изумленіе отъ того, что у нѣкоторыхъ „варварскихъ“ народовъ считается постыднымъ ходить обнаженными. Тотъ же Геродотъ увѣряетъ, что дѣвушки въ Греціи находили себѣ жениховъ, выставляя на показъ красоту своего тѣла.

Этимъ объясняется и духъ эллинизма въ греческихъ танцахъ. Оно и понятно, потому что для грека любовь, со всѣми ея уклоненіями и страстными проявленіями, считалась чувствомъ добродѣтельнымъ, а не порочнымъ. Особенно свѣтлое, цѣломудренное начало было заключено въ этомъ священномъ чувствѣ. Мы его особенно сильно подчеркиваемъ потому, что любовь, въ различныхъ фазисахъ, составляла главнѣйшіе, пластическіе мотивы танцевъ, имѣвшихъ разнообразное и повсемѣстное распространеніе подъ свѣтлыми лучами Эллады.



## III.

Новыя понятія о нравственности. Преклоненіе передъ физической любовью. Чувство пластики. Живучесть античныхъ формъ красоты, выраженныхъ хореграфіей.

ЗАГОРѢЛАСЬ заря христіанства. Вмѣстѣ съ новою религіей человѣчество установило и новое понятіе о нравственности съ невѣдомымъ, до того времени, взглядомъ на плотскую любовь. Прошедшая же жизнь Эллады все таки сохранила по себѣ вѣчное воспоминаніе о красотѣ развившихся въ ней искусствъ, доставшихся въ наслѣдство другимъ народамъ. Послѣдующія культурныя государства съумѣли разобраться въ этомъ богатѣйшемъ и разнообразномъ достояніи. Они сознали и до сихъ поръ утверждаютъ, что въ представленіи древняго грека ничего не было священнѣе физической любви, и отсюда ясно — ничего прекраснѣе человѣческаго тѣла, которому, съ ранняго дѣтства, онъ давалъ художественное воспитаніе, стараясь слить во едино духъ съ плотью. На самомъ себѣ, грекъ доказывалъ, что вся жизнь состоитъ въ красотѣ ритма, благодаря которому происходитъ пропорціональность и порядокъ движенія всѣхъ частей человѣческаго организма.

Такой культъ человѣческаго тѣла, при преклоненіи передъ „ритмомъ", привелъ эллина къ культу пластики линій и формъ, а съ тѣмъ вмѣстѣ, къ обожанію танцевъ, въ которыхъ обнаженное или полуобнаженное тѣло пріобрѣтало безконечно измѣняющіеся изломы линій и красивыя позы. Этому способствовала и одежда грековъ.

Климатъ античной Эллады былъ настолько благодатенъ, что онъ дозволялъ носить костюмъ особаго покроя, легкій и прозрачный, свободно снимающійся и легко драпирующійся въ граціозно мѣняющихся складкахъ. Костюмъ этотъ дозволялъ обрисовывать всѣ линіи человѣческаго тѣла. Благодаря такому костюму, являлась полная свобода человѣческихъ движеній, выдѣлялась ритмичная походка „шествующаго" грека, а также и ярко обозначались темпы танцевъ и соединенныхъ съ ними эволюцій.

Постоянное созерцаніе обнаженнаго или полуоткрытаго тѣла развило въ грекѣ удивительно тонкое чувство пластики, выразившееся въ безсмертныхъ изваяніяхъ геніальныхъ скульпторовъ; оно также выработало въ сынахъ Эллады точно опредѣленный вкусъ къ изяществу линій и внѣшнихъ формъ. Въ прохладной тѣни заповѣдныхъ рощъ, подъ нѣжные звуки флейты, передъ священными алтарями родился этотъ культъ, это обожаніе формъ и это поклоненіе ритму и гармоніи.

Въ античной Элладѣ, мимическое дѣйствіе было тѣсно связано съ танцами (рис. 104). Подобно тому, какъ боги существовали раньше символовъ, такъ точно мы полагаемъ, что и танцы существовали раньше того времени, когда мимическій символизмъ распре-

дѣлилъ ихъ по группамъ и классифицировалъ ихъ по пріобрѣтенному ими внутреннему значенію.

Мы также полагаемъ, что духъ божественности былъ, несомнѣнно, присущъ греческимъ танцамъ, когда ими овладѣла символика. Сами боги водили хороводы, а въ самомъ словѣ χορεία заключалось понятіе мистической радости и эстетической прелести, представительницами которой были Хариты—Граціи.

Греческіе танцы, съ ихъ одухотвореннымъ культомъ пластики формъ, цѣлый рядъ вѣковъ вдохновляли поэтовъ, художниковъ, скульпторовъ, философовъ, мудрецовъ. Поэты находили въ нихъ красоту ритма, художники—прелесть колорита, скульпторы—красоту мистической мысли и мудрецы—красоту народнаго духа.

Въ произведеніяхъ этихъ свѣточей мысли, запечатлѣны воспоминанія о величайшемъ

**Мимическій танецъ. (Рисунокъ на вазѣ. Луврскій музей).** (Рис. 104).

творчествѣ эллинскаго генія, создавшаго ритмичные танцы античнаго міра. Поэтому, какъ бы мы ни смотрѣли на греческіе танцы, разбирая ихъ въ свѣтѣ ли „идеалистическаго преображенія", или же разсматривая ихъ подъ микроскопомъ скучнаго, научнаго анализа, мы все таки не можемъ не признать въ нихъ отраженія художественныхъ образовъ, созданныхъ живымъ духомъ эллина, какъ бы предназначеннаго окружающей его природою къ созданію идеаловъ прекраснаго.

При этомъ, однако, къ сожалѣнію, надо замѣтить, что скептическому отношенію къ античнымъ танцамъ не мало способствуютъ и современные ихъ толкователи, перехватившіе черезъ край въ своихъ сценическихъ, неогреческихъ интерпретаціяхъ. Красивые античные изломы тѣла нерѣдко переходятъ въ кривлянья и такимъ образомъ создаютъ совершенно превратныя толкованія о дивномъ эллинскомъ искусствѣ, не вѣрно трактуемомъ антихудожественными сочинителями и исполнителями.

# ГРЕЧЕСКАЯ ХОРЕГРАФІЯ.

## I.

Танцы въ зависимости отъ религіозныхъ вѣрованій. Начало античной хореграфіи. Миѳы о происхожденіи танцевъ. Граціи—Хариты. Терпсихора и Музы. Идеалы красоты.

**Терпсихора.**
Стат. Кановы.

Первыми обитателями Греціи были Пеласги, отпрыскъ Арійской расы. Много греческихъ божествъ и даже названія государствъ взяты съ санскритскаго, поэтому несомнѣнно, что большинство религіозныхъ вѣрованій Эллады заимствованы съ востока. Въ настоящее время вполнѣ доказано, что эллинизмъ былъ только фазисомъ развитія арійской цивилизаціи: вслѣдствіе этого, греческіе религіозные танцы были какъ бы продолженіемъ индійскихъ священныхъ церемоній, только разукрашенныхъ фантазіей сыновъ Эллады, при чемъ значительную долю вліянія на внѣшнюю сторону греческой хореграфіи имѣлъ древній Египетъ, которому были знакомы хореграфическія упражненія значительно раньше, чѣмъ эллинамъ.

Греческая культура прошла предварительно черезъ цѣлый рядъ стадій, до тѣхъ поръ пока не наступилъ періодъ ея полнаго разцвѣта, начавшійся съ конца VI вѣка. Въ нашемъ обзорѣ греческой хореграфіи, мы коснемся исключительно только этой эпохи, когда блестящая фантазія поэтовъ и художниковъ создала дивныя произведенія, преисполненныя красоты и жизненной правды.

Сознаемся, что такой обзоръ не представитъ въ желательной полнотѣ эволюцію хореграфическаго искусства потому, что древнѣйшіе періоды жизни Эллады, а также и ея средніе вѣка даютъ уже нѣсколько разбросанныхъ матеріаловъ о существованіи танцовальныхъ фигуръ и формъ, извѣстныхъ въ Греціи съ

самыхъ древнѣйшихъ временъ, когда еще не установились религіозныя вѣрованія, выразившіяся въ чисто человѣческихъ образахъ Гомеровскаго Олимпа.

Къ такъ называемому Микенскому періоду можетъ быть отнесена фигура Минотавра, изображенная на рѣчномъ камнѣ изъ Кносса (рис. 105). Она наглядно показываетъ, что грекамъ древнѣйшаго періода были извѣстны танцовальныя „фигуры". Затѣмъ изъ рисунка на одной античной вазѣ, относящейся къ раннему періоду средневѣковья (рис. 106), видно, что грекамъ не были чужды праздничные хоры, съ пѣніемъ и игрой на кифарѣ, подъ аккомпанементъ которыхъ совершались хороводныя пляски. По характеру и стилю этого рисунка можно также заключить, что и древній Египетъ оказалъ вліяніе на эллинское искусство.

(Рис. 105).

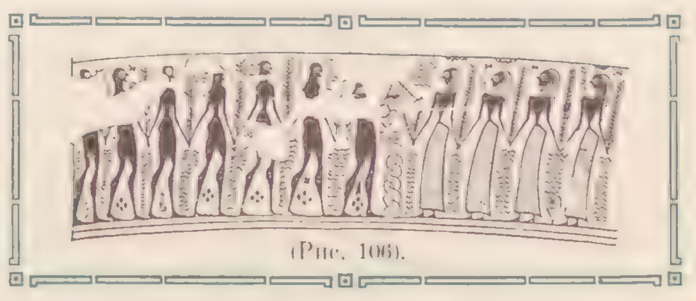
Намъ извѣстно, что въ Гомеровское время, греку были знакомы безъискусственныя народныя пѣсни. Во время сбора винограда распѣвали „пѣсню Лина", сопровождаемую пляскою; встрѣчаются указанія, что на „выровненныхъ мѣстахъ" происходили хороводные танцы. Но мы не останавливаемся на хореграфіи указаннаго нами древнѣйшаго періода Греціи, потому что матеріалъ въ этой области крайне отрывоченъ, скуденъ и сдѣлать какіе либо выводы представляется совершенно невозможнымъ.

Въ виду этого, мы по неволѣ должны были сдѣлать скачокъ и прямо перейти къ блистательной эпохѣ греческой культуры VI, V и IV в., когда пластическій родъ искусства, благодаря красотѣ религіозныхъ вѣрованій и опоэтизированныхъ древнихъ миѳовъ, достигнули въ Элладѣ совершеннѣйшихъ и изящнѣйшихъ формъ.

Религію грековъ можно назвать блестящей феерiей. То была религія чувствъ и чувственности, поддерживавшая постоянно радостное настроеніе человѣка. Вмѣсто того, чтобы смертному давать ощущеніе жизненныхъ тяготъ, фантазія создала боговъ-друзей и богинь-покровительницъ, которые не только принимали образъ человѣческій, но имѣли тѣ же страсти и тѣ же нужды, какъ и у человѣка.

Земледѣлецъ, пастухъ, воинъ, художникъ, гражданинъ—каждый изъ нихъ находилъ себѣ благодѣтеля-бога. И въ полѣ, и въ лѣсахъ, горахъ, рѣкахъ и моряхъ—всюду были боги, окруженные красивымъ ореоломъ поэтической легенды. Цвѣтокъ розы родился изъ крови Адониса, анемоны—изъ его слезъ. Эмблема соединенія страсти и души—Амуръ и Психея.

Физическій и духовный міръ имѣли всюду божественное начало. Поэтому, понятно, что вся религія, съ ея жертвоприношеніями, была проникнута духомъ благодарности къ божествамъ - покровителямъ всего окружающаго. Такое многобожіе способствовало, главнѣйшимъ образомъ, развитію пластическихъ искусствъ въ Элладѣ, въ томъ числѣ и хореграфіи, которую смѣло можно назвать подвижною пластикою, воспроизводившею стройность и красоту посредствомъ живыхъ, человѣческихъ образовъ.


(Рис. 106).

Древніе философы утверждаютъ, что греческіе танцы имѣютъ божественное начало. Дѣйствительно, греки смотрѣли на божество, какъ на гармонію міра, потому и полагали, что лучшимъ средствомъ для прославленія божества должны быть правильныя, соразмѣренныя тѣлодвиженія, - какъ выразители неизмѣннаго кругооборота силъ природы.

Увѣряютъ, что въ виду такого принципа, будто бы, и произошли первые танцы, имѣвшіе чисто священный характеръ. Благодаря же многобожію, танцы, очевидно, проявились въ крайне разнообразныхъ формахъ.

Такимъ образомъ, установилось почти всеобщее мнѣніе, что греческій культъ создалъ античную хореграфію; но, по нашему мнѣнію, такое заключеніе можетъ быть сильно оспариваемо, такъ какъ религіозная жизнь грековъ была на столько тѣсно связана съ ихъ общественною и домашнею жизнью, что между ними нельзя провести точно опредѣленной границы, отдѣляющей одну отъ другой. Ни одинъ серьезный изслѣдователь не въ состояніи доказать, что народъ, у котораго, со временъ его дѣтства, былъ такъ сильно развитъ духъ ритмичныхъ, пластичныхъ движеній, что народъ, по характеру своему вѣчно радостный и веселый, не танцовалъ до того момента, пока въ немъ не сказалась потребность восхваленія своихъ многочисленныхъ божествъ. И апологетъ греческихъ танцевъ, Лукіанъ, говоритъ, что искусство танцевъ восходитъ къ сотворенію міра. Оно, будто бы, родилось въ тотъ моментъ, когда человѣкъ позналъ не силу божества, а силу любви. Съ этимъ, конечно, нельзя не согласиться.

Исторія зарожденія танцовальнаго искусства у грековъ крайне противорѣчива. Мнѣнія о томъ, кто были первыми ихъ учителями, очень разнообразны. Теофрастъ въ своемъ „Банкетѣ Софистовъ" полагаетъ, что нѣкто Андронъ, игрокъ на флейтѣ, родомъ изъ Сициліи, былъ первымъ, рѣшившимся, подъ тактъ собственной музыки, продѣлать разныя тѣлесныя упражненія. Вслѣдствіе этого, древніе греки слово „танцовать" выражали словомъ, заставляющимъ подразумѣвать, что „танецъ" вышелъ изъ Сициліи. Послѣ Андрона, Клеофантъ изъ Ѳивъ разработалъ это искусство, а Эсхилъ обогатилъ его изобрѣтеніемъ разныхъ фигуръ, введенныхъ имъ въ хоръ своихъ пьесъ.

(Рис. 107).

Приписываютъ, что танецъ былъ изобрѣтенъ Кибелою, которая впервые примѣнила его для спасенія Зевса.

Эта богиня, будто бы, заставила танцовать своихъ служителей Корибантовъ изъ Крита и Куретовъ изъ Фригіи. Она прибѣгнула къ этому средству, съ цѣлью отвлечь Хроноса, покушавшагося поглотить своего сына Зевса. Такимъ образомъ, властитель Олимпа былъ обязанъ своимъ спасеніемъ танцамъ (рис. 107). Съ другой-же стороны, тотъ же Лукіанъ говоритъ, что танцы возникли, благодаря Амуру.

Не мало легендъ приписывается и по адресу Орѳея, который будто-бы вмѣстѣ съ музыкой перенесъ изъ Египта искусство танцевъ, послѣ чего, говорятъ, каждому греческому кумиру былъ посвященъ отдѣльный танецъ.

Утверждаютъ также, что Діонисъ (Вакхъ) покорилъ Индію не доблестью воиновъ, а при помощи трехъ родовъ танцевъ, которые онъ вывезъ изъ Индіи въ Грецію, что опять-таки свидѣтельствуетъ о восточномъ происхожденіи этого искусства.

Фабула увѣряетъ, что веселый божокъ Панъ лично научилъ танцовать пастушковъ счастливой Аркадіи.

Въ одной финикійской гробницѣ, недавно открытой на о. Критѣ, найденъ бронзовый ковшъ, на которомъ изображенъ хороводъ женщинъ, въ очень естественныхъ, мягкихъ формахъ, предающихся веселому танцу. Эта находка заставляетъ также предположить, что искусство танцевъ заимствовано отчасти и у финикіанъ, которымъ не чуждъ былъ культъ Афродиты.

Существуетъ греческая легенда, будто-же Реа—танцовщица и въ тоже время жрица впервые обучила танцамъ жителей о. Кипра.

Доказательствомъ очень древняго происхожденія танцевъ служитъ то, что въ самую глубокую старину, поэты давали своимъ богамъ названіе „плясуновъ". Гомеръ и

Пиндаръ даютъ такой титулъ Аполлону.

Такимъ образомъ, колыбелью греческихъ танцевъ считаютъ то Іонію, то Фригію съ Корибантами, то Критъ, воины котораго шли въ тактъ на приступъ крѣпостей, то Карію, гдѣ танцовальное искусство было возвеличено Касторомъ и Поллуксомъ. Въ сущности же, составленіе точнаго метрическаго свидѣтельства танцу представляется совершенно невозможнымъ. Все разнообразіе и противорѣчивость легендъ доказываетъ только, что сами греки не знали истиннаго происхожденія своихъ танцевъ и что оно теряется въ глубокой древности, то есть раньше того времени, когда прочно установились ихъ религіозныя вѣрованія.

(Рис. 108).

**Терпсихора. (Ватиканскій музей).** (Рис. 109).

Для образованія тонкаго, эстетическаго чувства, а также и прекраснаго въ танцахъ, поэзія Гомера призвала прежде всего на помощь трехъ Харитъ - Грацій идеаловъ красоты и изящества. Гезіодъ далъ имъ названія: Аглая—блескъ, Ефросина—веселье и Талія цвѣтущее счастье. Миѳологія узаконила ихъ, какъ дочерей Зевса.

Въ концѣ концовъ, всѣ миѳы о происхожденіи танцевъ слились въ одно общее представленіе, въ силу котораго хореграфическое искусство выразилось въ женскомъ божествѣ—въ Терпсихорѣ, одной изъ девяти Музъ, окружавшихъ Аполлона, покровителя всѣхъ искусствъ. Аполлонъ считался предводителемъ музъ, потому строили храмы, посвященные совмѣстно и Аполлону и музамъ. (Рис. 108). Музъ первоначально было только три—„Созерцаніе", „Память" и „Пѣсня". Только въ послѣдствіи создали девять музъ, изъ которыхъ Терпсихорѣ приписывали изобрѣтеніе арфы, потому ея изображенія большею частью встрѣчаются съ арфою въ рукахъ. (Рис. 109).

(Рис. 110).

Терпсихора, то есть „любящая танцы", (отъ словъ „развлекаю" и „танцую") олицетворяла собою символъ пластичной красоты и гармоніи.

О богинѣ танцевъ, покровительницѣ искус-

(Рис. 111).

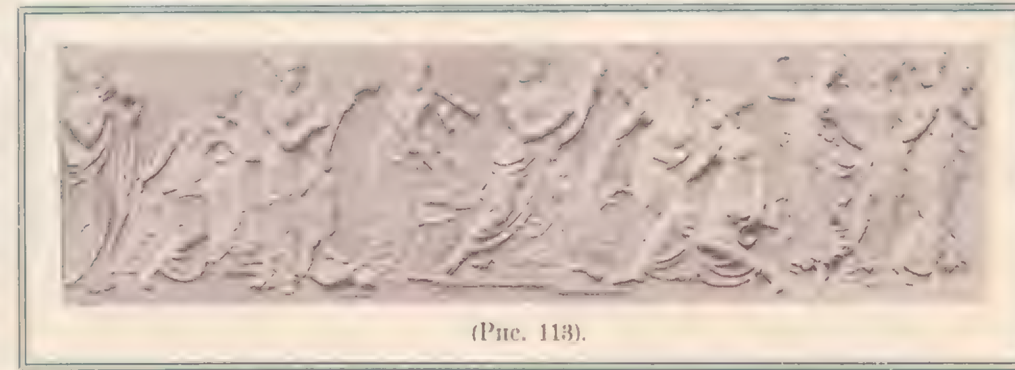
ства, которому мы посвящаемъ настоящій трудъ, считаемъ необходимымъ сказать нѣсколько подробнѣе.

Согласно представленіямъ грековъ, Терпсихора предсѣдательствовала въ греческихъ хорахъ изъ пѣвцовъ, музыкантовъ и танцовщицъ, совершавшихъ двойное движеніе вправо и влѣво. На картинахъ, открытыхъ въ погребенномъ подъ лавой Везувія городѣ Геркуланумѣ, Терпсихору изображали съ лирою въ рукахъ. На одномъ изъ античныхъ изображеній, она представлена съ вѣнцомъ на головѣ, какъ Муза лирической поэзіи. Не безъ основанія, греки изображали Музъ, одинаково какъ и Харитъ, держащихъ другъ друга за руки и взаимно водящихъ хороводы, подъ предводительствомъ Аполлона (рис. 110). Такое положеніе Музъ имѣло свой аллегорическій смыслъ. Общностью дѣйствій и единеніемъ желали показать, что всѣ Музы—сестры, взаимно и неразрывно поддерживающія тѣ науки и искусства, представительницами которыхъ онѣ считались, и которыя получили свои знанія отъ общаго ихъ учителя Аполлона, этого символа свѣта, одинаково освѣщающаго все прекрасное.

**Ст. Кановы.** (Рис. 112).

Талію Терпсихоры изображали болѣе стройною и менѣе приподнятою, чѣмъ у другихъ ея сестеръ. Лиру въ рукахъ она держитъ, чтобы акомпонировать своимъ соразмѣреннымъ танцамъ. (Рис. 111). Изображали ее также съ одною приподнятою ногою, другая-же какъ будто готова отдѣлиться отъ земли; гирлянды свѣжихъ цвѣтовъ небрежно прикрываютъ ея открытое чело; въ глазахъ свѣтится радость, а на устахъ—улыбка.

Для развлеченія боговъ, Терпсихора съ Музами, предводительствуемая Аполлономъ, танцовала на Олимпѣ. Свою поэму „О природѣ боговъ" старикъ Гезіодъ начинаетъ такъ: „Музамъ Геликона посвящаю я свою пѣснь. Велика и священна обитаемая ими гора. Вокругъ фонтана и жер-



(Рис. 113).

твенника всемогущаго Сатурна, дивно пляшутъ онѣ, съ босыми ногами... Въ порывѣ танцевъ, трепещутъ ихъ тѣла... въ экстазѣ двигаются онѣ, вознося къ небу гармоничные звуки своихъ голосовъ: онѣ пѣли во славу Зевса и его божественной супруги".

Новѣйшіе художники изображаютъ Терпсихору различно, то съ лирой, то съ бубномъ; украшаютъ ее цвѣтами и перьями. Точно также и всю семью Музъ изображаютъ различно, руководствуясь собственною фантазіей (рис. 112, 113 и 114).

Между прочимъ, существуетъ миѳъ, что Терпсихора считалась матерью поющихъ Сиренъ.—Это признавалось символомъ единенія танцевъ и пѣнія.

Довольно точное представленіе о состояніи танцовальнаго искусства въ самыя древ-

**Танецъ Терпсихоры.** (Рис. 114).

нія времена у грековъ даютъ намъ Гомеръ и Гезіодъ, свидѣтельство которыхъ служитъ несомнѣннымъ доказательствомъ древности существованія танцевъ, имѣвшихъ уже опредѣленный характеръ и смыслъ. Конецъ 18 главы Илліады посвященъ интересному описанію щита Ахилла.

„Вулканъ, божественный хромой, отчеканилъ на щитѣ Ахилла танецъ, подобный тому, который когда то былъ изобрѣтенъ Дедаломъ для прекрасной Аріадны. Танцовали молодыя дѣвицы и юноши, держась за руки. Дѣвицы были покрыты легкими одеждами съ вѣнками на головѣ, а юноши въ блестящихъ туникахъ, съ мечами на боку. Они танцовали кругомъ, то подобно колесу, то перепутывали фигуры и смѣшивались другъ съ

другомъ. Танцующихъ окружалъ народъ, среди котораго находились два искусника, пѣвшіе и дѣлавшіе чудные прыжки".

По этому описанію, можно предположить, что танцы происходили подъ звуки пѣсень и размѣръ ихъ регулировался пристукиваніемъ ногами двухъ стоявшихъ отдѣльно танцоровъ.

Затѣмъ, въ 8-й пѣснѣ Одиссеи, Гомеръ говоритъ о танцахъ, которыми Ѳеокіане угощали Улиса. „Вышелъ глашатай съ лирой: онъ всталъ посреди группы молодыхъ людей, чудныхъ танцоровъ, которые плясали съ такою легкостью, что Улисъ съ удивленіемъ смотрѣлъ на блестящую и изумительную подвижность ихъ ногъ".

Это была пляска, во время исполненія которой Демодокъ пѣлъ объ Ареѣ и Афродитѣ. Послѣ этого, Гомеръ описываетъ игру въ мячъ, что впрочемъ относится уже къ области „сферистики".

Гезіодъ, въ своихъ красивыхъ и безискуственныхъ поэмахъ, также даетъ представленіе о существованіи танцевъ въ самыя отдаленныя времена. Описывая щитъ Геракла, онъ говоритъ, что на этомъ щитѣ былъ изображенъ городъ, окруженный стѣнами съ семью высокими воротами. Жители города занимались исключительно танцами и пиршествами. На щитѣ изображены были группы танцующей молодежи обоего пола. Подъ звуки лиръ и флейты, водили хороводы, размыкались и смыкались, дѣлая разныя фигуры.

Изъ приведенныхъ цитатъ, взятыхъ изъ греческаго эпоса, видно, что въ доисторическія времена, танцы были уже въ большомъ ходу въ Греціи, гдѣ они, повидимому, служили только средствомъ для развлеченія молодежи, пѣвшей и плясавшей ради забавы.

Несомнѣнно. что въ первой своей стадіи, танцовальное искусство не заключало въ себѣ никакой стройной системы. Механическія тѣлодвиженія не были подчинены никакимъ правиламъ; но богиня Терпсихора не оставалась равнодушною и, подъ ея покровительствомъ, искусство совершенствовалось. Установились законы гармоніи, мимики и пластики. Подъ ихъ крыломъ хореграфія неустанно двигалась въ своемъ развитіи. Въ V и въ IV вѣкахъ она достигла въ Элладѣ идеальной красоты формъ, линій и движеній.

Слѣдуетъ, при этомъ, сдѣлать общее замѣчаніе. Во всѣхъ греческихъ танцахъ главенствовала мимика. Она была неразрывно связана съ механическими тѣлодвиженіями. М. Эммануэль, въ своемъ превосходномъ сочиненіи объ античныхъ танцахъ Греціи, особенно подчеркиваетъ эту выдающуюся черту греческаго танца. Всегда, говоритъ онъ, и повсюду греческій танецъ „подражаетъ". Нѣтъ ни одного народа, гдѣ бы танцы и мимика были такъ тѣсно связаны между собою. Въ танцѣ грекъ усматриваетъ не одно только естественное желаніе двигаться подъ извѣстный ритмъ, принимая при этомъ красивыя позы. Нѣтъ; онъ домогается, чтобы каждое гимнастическое движеніе соотвѣтствовало устной рѣчи. Каждому жесту, хотя бы и некрасивому, онъ придавалъ особенный символическій смыслъ.

Такимъ образомъ, греческій танецъ представлялъ собою нѣмой, оживленный разговоръ, оттѣняемый ритмическими тѣлодвиженіями. До седьмого столѣтія у грековъ замѣчается вліяніе египетской и восточно-азіатской культуры. За тѣмъ, это отраженіе все болѣе и болѣе сглаживается, такъ что, къ концу шестого столѣтія, стороннее вліяніе окончательно исчезаетъ. Эллинскій духъ беретъ верхъ надъ варварскими обычаями, гордо шествуя впередъ на пути прогресса и самосовершенствованія. Даже ночныя оргіи, въ поляхъ и лѣсахъ, съ разнузданными плясками и голыми тѣлами пріобрѣтаютъ особое толкованіе и поэтическій смыслъ, имѣющій слѣдующее таинственное объясненіе: женщина и земля—обѣ носятъ въ себѣ зародышъ жизни; священными должны быть плоды, приносимые какъ женщиной, такъ и землей. Поэтому женщина, въ ночные часы, отдаетъ землѣ свое лучшее и священнѣйшее достояніе—свою чистую наготу. Какъ непорочно созрѣваетъ плодъ во чревѣ матери, такъ пускай растутъ и зрѣютъ сѣмена, посѣянныя въ землю—мать всей природы.

Таково объясненіе обнаженныхъ женскихъ тѣлъ, во время ночныхъ оргій. Сдѣ-

лаемъ, однако, оговорку: танцы, въ обнаженномъ видѣ, встрѣчаются только въ позднѣйшую эпоху, когда культъ женской красоты достигнулъ своего апогея. У Гомера и послѣ него, до новѣйшихъ временъ, танцовщицы никогда не изображались обнаженными. То была особая эпоха греческой культуры. Въ Гомеровыхъ гимнахъ, самое понятіе объ обнаженной красотѣ отсутствуетъ; но, на первомъ планѣ, все таки находятся ритмъ и гармонія, служащія прочнымъ звеномъ, связующимъ движенія танцующихъ богинь. Какъ искусно ни описаны эти танцы, но объ ихъ характерѣ нельзя составить себѣ понятія. Не таковыми однако кажутся греческіе танцы, начертанные на рельефахъ и вазахъ позднѣйшей эпохи. На этихъ вазахъ, мы видимъ дѣйствительно танцующихъ гречанокъ. Мы видимъ ихъ быстрыя, иногда дикія, рискованныя положенія. Мы понимаемъ эти танцы. Ихъ смѣло можно возстановить на современной сценѣ. Хотя и производятся опыты возстановленія античной хореграфіи, но ни одинъ изъ этихъ опытовъ пока не можетъ быть признанъ удачнымъ. Современные артисты, руководимые указкою малограмотныхъ новаторовъ, хотя и становятся въ барельефныя и вазовыя позы, но строгаго рисунка съ внутреннимъ содержаніемъ все таки не даютъ.

II.

Воспитательное значеніе танцевъ. Мнѣнія Платона и Аристотеля о танцахъ. Врожденность ритма у грека. Красота одежды. М. Эммануэль и его нѣмецкіе критики. Воспитаніе и школы. Танцующіе Сократъ и Софоклъ. Аѳины—центръ культуры.

НЕЗАВИСИМО развитія идеаловъ красоты, танцы у грековъ, благодаря великимъ умамъ Эллады, имѣли и воспитательное значеніе.

Платонъ, въ своей „Идеальной Республикѣ", ни мало не колебался, вводя танцы въ кругъ народнаго воспитанія. Разсуждая долго по этому поводу, онъ далъ танцамъ подробную регламентацію, руководствуясь задачею, чтобы танцы служили гражданину не на пагубу его, а на пользу.

Платонъ установилъ классификацію танцевъ, основанную на единеніи двухъ началъ: *ритмъ-каденцъ*, то есть на порядкѣ и пропорціональности движеній корпуса, соразмѣренныхъ съ *гармоніей* звуковъ. Танецъ, по мнѣнію Платона, можетъ быть или подражательнымъ или гимнастическимъ. Только въ первомъ заключается благородство и достоинство, потому что онъ служитъ выразителемъ лучшихъ человѣческихъ чувствъ. Этимъ родомъ танцевъ, Платонъ полагалъ вліять на сердца гражданъ, возбуждая въ нихъ любовь къ красотѣ и къ добру. Такимъ танцамъ Платономъ дано общее названіе *оркестики*. Такимъ образомъ, слово *„оркестика"*, какъ мы уже говорили, выражало греческое танцовальное искусство, во всей совокупности его формъ.

При этомъ, Платонъ дѣлитъ подражательные танцы на два класса: 1) танцы, имѣющіе цѣлью чествовать боговъ и героевъ, для выраженія подобающихъ имъ благодарности и уваженія и 2) танцы, учреждаемые для подражанія воинскимъ доблестямъ. Это чисто воинскія пляски съ копьями, дротиками, стрѣлами и другимъ оружіемъ.

Кромѣ этихъ танцевъ, признаваемыхъ Платономъ полезными для Республики, онъ называетъ сомнительными тѣ танцы, которые исполняются Вакханками съ ихъ свитой, состоящей изъ Нимфъ, Силеновъ, Сатировъ, подражающихъ пьяницамъ, подъ предлогомъ будто-бы духовнаго очищенія отъ грѣховъ. Платонъ жестоко осуждаетъ такого рода вредные

еля народной нравственности танцы. При этомъ, философъ, какъ бы въ упрекъ грекамъ, указываетъ на примѣръ египтянъ, которые въ теченіе тысячелѣтій сохранили неизмѣнными установившіеся у нихъ законы и правила поэзіи, музыки, танцевъ и живописи.

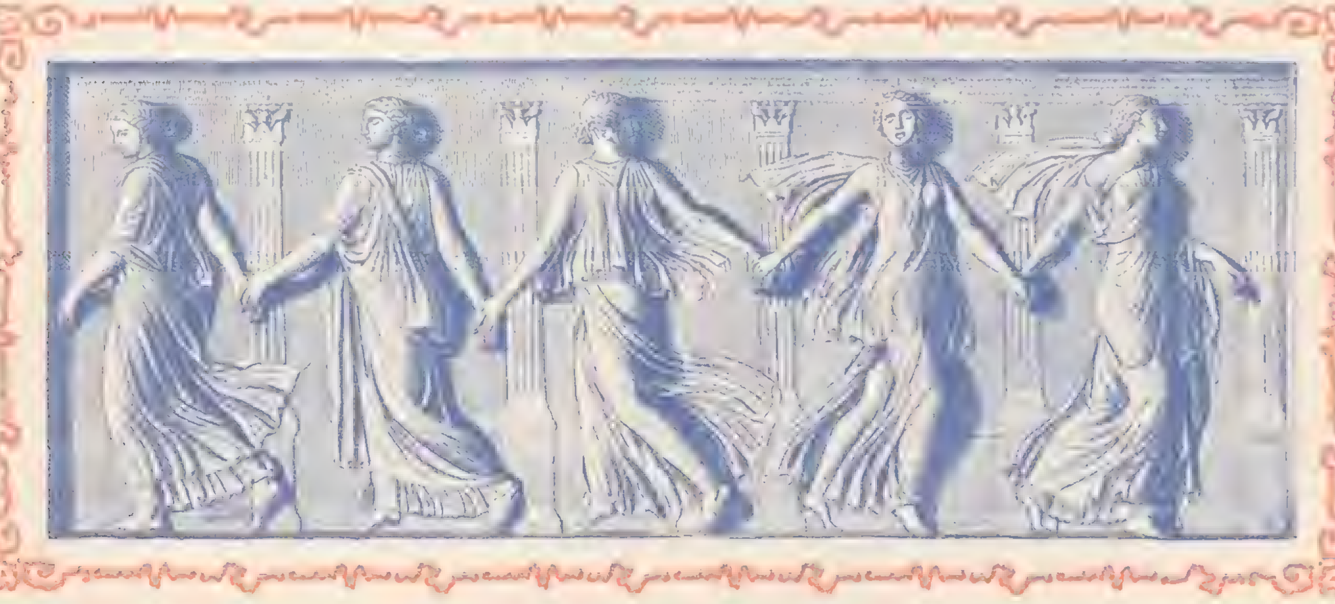
Съ другой стороны, философъ Аристотель признаетъ танцы исключительно только какъ „подражаніе", отрицая гармонію, какъ совершенно не нужный элементъ. Танцами, по его мнѣнію, должны считаться только жесты для выраженія нравовъ, страстей и дѣйствій человѣка.

Аристотель, а за нимъ и Плутархъ лучше другихъ охарактеризовали греческую оркестику. Согласно ихъ опредѣленію, она состоитъ изъ трехъ элементовъ: марша или „па", фигуры и демонстраціи. Маршъ—это движеніе ногъ, предназначенное для перестановки всего корпуса; "фигура"—моментальное расположеніе всѣхъ движеній танцора и, наконецъ, „демонстрація", то есть указаніе на предметы или на лица, которымъ танцоръ желаетъ подражать или которыхъ онъ имѣетъ въ виду. При этомъ, Плутархъ старается уяснить это подражаніе путемъ сравненія съ поэзіей, которая также зачастую высказываетъ очень сложныя мысли, посредствомъ краткихъ, фигуральныхъ выраженій и метафоръ.

Если бы греки продолжали разрабатывать въ танцахъ „подражательный" родъ искусства, то, конечно, оркестика достигнула бы у нихъ высочайшей степени совершенства. Но допущенная на греческую сцену разнузданность совратила танцовальное искусство съ правильной дороги. На театрахъ, гдѣ танцамъ было отведено крупное мѣсто, въ угоду испорченнымъ вкусамъ толпы, танцовали неприлично. Это правилось настолько, что народъ, въ позднѣйшую эпоху Греціи, стекался въ театры массами и, заразившись примѣромъ сценическихъ дѣятелей, самъ развлекался крайне непристойными, во время плясокъ, тѣлодвиженіями. Уроки Платона не шли на пользу.

Тѣмъ не менѣе, благодаря свойствамъ природнаго, народнаго духа, идеаломъ грековъ все таки была безупречность формы, красота линій и совершенство позъ. Въ виду этого, мыслители того времени предписывали, при изученіи искусства, такого рода правила, которыя не стѣсняли бы движеній тѣла и способствовали пропорціональности линій. Обращалось вниманіе на все, что придавало извѣстное благородство внѣшности; а это достигалось только посредствомъ постоянныхъ, практическихъ упражненій съ ранняго возраста. Историкъ Тэнъ недаромъ замѣтилъ, что у грековъ интересовались больше тѣломъ, а о душѣ заботились мало.

Въ данномъ случаѣ, ритмъ—это любимое дѣтище грековъ, являлся регуляторомъ



(Рис. 115).

**Ваза въ Луврѣ.** (Рис. 116).

всякаго рода движеній. Ритмъ былъ врожденнымъ инстинктомъ грека, драгоцѣннѣйшимъ качествомъ его духа. Эллинъ былъ ритмиченъ и въ своей походкѣ, и въ костюмѣ и въ языкѣ, въ трудныхъ военныхъ упражненіяхъ, а также и въ танцахъ, какія бы трудности они ни представляли для исполненія. Могущество ритма легко объясняется тѣмъ, что къ чувству ритма грека пріучали съ дѣтства. Въ школахъ, въ палестрахъ ритмъ былъ регуляторомъ движеній для танцевъ, для осмысленныхъ движеній хора въ трагедіяхъ, а также для атлетическихъ и гимнастическихъ упражненій. Изъ школы поклоненіе ритму перешло и въ жизнь. Понятіе ὀρχησταί (танцоры) получило обширное примѣненіе. Воины сражались, танцуя, рабочіе ковали желѣзо подъ ритмичные звуки флейтъ. Ораторы съ трибуны произносили свои рѣчи, скандируя періоды и жестикулируя въ тактъ. Одинаково цѣнилась какъ грація игрока въ мячъ, такъ и пластика танцовщицы, при священнодѣйствіяхъ, принимавшей разныя красивыя позы.

Благодаря натурализму, которымъ была проникнута греческая религія, въ лицѣ танцовщиковъ создалась естественная по формамъ живая пластика. Знаменитымъ скульпторамъ не трудно было подыскать модели для своихъ геніальныхъ произведеній. Каждая женщина-танцовщица была образцомъ изящества. Красотѣ тѣла соотвѣтствовала и красивая одежда, съ ея широкими, свободными складками, вполнѣ выдѣлявшими художественныя, одушевленныя линіи корпуса. (Рис. 115 и 116).

Прелесть одежды, конечно, въ значительной степени способствовала изяществу движеній; вмѣстѣ съ тѣмъ, благодаря возможности красиво располагать складки одежды, воспроизводились и чарующіе идеалы пластики. При изученіи античныхъ искусствъ, дѣлается очевиднымъ, что художники черпали свои сюжеты изъ категоріи лицъ, способныхъ придать своему тѣлу положеніе, соотвѣтствующее мысли художника. Поэтому, вдохновителями ихъ были преимущественно представители оркестики, пластики и танцовщицы.

Тщательно изучивъ и подвергнувъ строгому анализу разнообразные матеріалы, а въ особенности иконографію, то есть, изображенія на древнихъ вазахъ, сохранившихся въ разныхъ музеяхъ, М. Эммануэль написалъ, какъ мы уже говорили, крупный трудъ объ античныхъ танцахъ Греціи. Своими изысканіями, онъ пролилъ совершенно новый свѣтъ на технику греческой оркестики, такъ что, послѣ него, трудно будетъ сказать что либо новое въ этой области.

Самые знаменитые греческіе скульпторы высѣкали изъ мрамора танцовщицъ въ пластическихъ позахъ. На вазахъ же развертывается цѣлая теорія ихъ танцевъ. Не даромъ, Атеней говорилъ, что древнія статуи — это памятники античнаго танца, такъ какъ скульпторы старались уловить только самыя красивыя позы и изящныя движенія. Изъ этихъ матеріаловъ, М. Эммануэль старался распознать существовавшую, въ античное время, технику искусства. Между прочимъ, Эммануэль также подтверждаетъ, что мимика занимала видное мѣсто въ танцовальномъ искусствѣ; собственно гимнастическія движенія

(Рис. 117).

явились только въ послѣдствіи. Танцовщица играла туникой, вуалемъ, шарфомъ и другими аксессуарами, что порождало многочисленныя положенія рукъ, граціозныхъ и декоративныхъ. Это служитъ лучшимъ доказательствомъ, что греческій танецъ прежде всего былъ искусствомъ пластическимъ и мимическимъ.

Дѣйствительно, мы усматриваемъ, что въ греческой оркестикѣ, рука танцора и положеніе пальцевъ составляли сложный аппаратъ, посредствомъ котораго созданъ былъ нѣмой языкъ словъ, ключъ къ разъясненію котораго, конечно, утраченъ. Съ древнѣйшихъ временъ уже была извѣстна въ Греціи „χειρονομία“—„наука игры руками“, благодаря изученію которой въ позднѣйшую эпоху танцоры дѣлались „χειρόσοφος“, т. е. хирософами, способными „говорить руками“. Это искусство широко примѣнялось исполнителями, одухотворявшими свои танцы посредствомъ хирономіи. Такимъ образомъ танцы гречанки представляли собою естественную, живую поэму ея души.

Почтенный трудъ М. Эммануэля нашелъ себѣ порицателей въ лицѣ нѣмецкихъ изслѣдователей греческаго танца (Киршгофъ, Шнабель, Би, Беккеръ), которые считаютъ, что этотъ трудъ совершенно непроизводителенъ. Они говорятъ, что французскій писатель напрасно заботился о проведеніи совершенно ненужной и неосновательной паралели между античной оркестикой и техникой современной балетной школы. По ихъ мнѣнію, это не болѣе, какъ натяжка, не проливающая никакого свѣта на античную хореграфію.

Ставя въ упрекъ французскому кропотливому изслѣдователю, заставляющему сатировъ дѣлать „пируэты“ и бить антраша, нѣмецкіе ученые доказываютъ, что расчлененіе античной школы на современныя „пять позицій“ и на темпы, присущіе французско-италіанской школѣ съ ея запутанной терминологіей, никакой пользы, для выясненія античнаго танца, не оказало. Изслѣдованіе М. Эммануэля, по ихъ мнѣнію, только запутало красоту эллинскаго искусства, не давши ровно ничего для характеристики греческаго танца, въ каждомъ движеніи котораго сказывается не заученная формула, а истинный духъ эллина, о которой современная балетная школа совсѣмъ не заботится.

Танцующая Менада. Берл. музей.
(Рис. 118).

Нѣмецкіе ученые рѣзко утверждаютъ, что Эммануэль притянулъ за волосы разъясненіе разныхъ мимическихъ жестовъ, которые, сами по себѣ, не могли служить руководящимъ началомъ и общимъ шаблономъ при выполненіи извѣстныхъ положеній. Они признаютъ, что условныхъ жестовъ у грековъ быть не могло. Благороднѣйшія движенія и изгибы тѣла гречанки прельщали именно тѣмъ, что въ нихъ условнаго никогда не было, что они вытекали сами по себѣ, безискусственно, благодаря моментальному импульсу, инстинктивно навѣянному даннымъ положеніемъ. (Рис. 117 и 118).

Такой взглядъ, конечно, можетъ найти себѣ оправданіе, и во многомъ можно съ нимъ согласиться. Безспорно, что

для выясненія характера и духа греческихъ танцевъ недостаточно знанія античной техники: недостаточно проведенія, во что бы то ни стало, аналогіи между древне-греческою и современною балетною школою. Танецъ грековъ, въ дѣйствительности, былъ одухотвореніемъ чистой красоты. Онъ былъ хвалебнымъ гимномъ изяществу, естественно проявляющемуся и свойственному натурѣ грека и гречанки, не заботившимся, во время танцевъ, о заученныхъ, дѣланныхъ позахъ и движеніяхъ. Одно объясненіе „жестовъ", „позъ" и „темповъ", конечно, не можетъ удовлетворить поклонника античной красоты. Для этого нужно нѣчто другое. Желателенъ цѣлый циклъ хореграфическихъ пѣснопѣній. Выраженныя просто, безъ педантизма и безъ мудрствованія, пѣснопѣнія эти, сами по себѣ, послужатъ лучшими, наглядными изслѣдованіями и показателями того, какъ въ античное время танцовали греки — весело и величаво, разнузданно и цинично, радостно или съ печалью на сердцѣ, а не по указкѣ заранѣе предусмотрѣнныхъ правилъ.

(Рис. 119).

Тѣмъ не менѣе, мы полагаемъ, что трудъ М. Эммануэля, ни въ какомъ случаѣ, развѣнчанъ быть не можетъ, и къ нему мы еще разъ вернемся, такъ какъ онъ служитъ доказательствомъ того, что въ танцовальномъ искусствѣ техническіе пріемы были тѣ же, какъ встарь, такъ и нынѣ и на будущее время. Хотя они могутъ видоизмѣняться, но основные устои ихъ останутся незыблемыми.

У грековъ, уже въ самомъ раннемъ періодѣ ихъ развитія, какъ мы говорили, существовалъ культъ человѣческаго тѣла. Благодаря этому культу, составлялась и соотвѣтствующая цѣли мода на покрой одежды. Изъ народовъ античнаго міра, только у однихъ грековъ мода создавалась съ такимъ разсчетомъ, чтобы платье обрисовывало всѣ линіи корпуса. Эта мода, дающая свободу всѣмъ движеніямъ, особенно ярко выразилась въ IV и V вѣкахъ до Р. Х. Тонкій, льняной хитонъ, съ густо положенными, широкими складками, давали художникамъ, скульпторамъ полную возможность показать конструкцію всего тѣла во всей его красотѣ (рис. 119).

Музей въ Неаполѣ.
(Рис. 120).

Развитіе же греческой пластики покоится на представленіи о не покрытомъ тѣлѣ. Нагота въ скульптурныхъ произведеніяхъ не была искусственной абстракціей, но, въ дѣйствительности, она была сколкомъ съ современной жизни, гдѣ юношество, начиная съ VIII вѣка, пріучалось показываться обнаженнымъ не только въ школахъ, но и въ публичныхъ мѣстахъ.

Греческій танецъ, повторяемъ, несомнѣнно, былъ подражательнымъ. Кисть руки, какъ необходимый помощникъ мимики, была въ постоянномъ движеніи. Она чуднымъ

образомъ дополняла направленіе всей руки, какъ бы подтверждая изяществомъ жеста то положеніе корпуса, которое она должна была изобразить (рис. 120).

Искусство это было настолько развито у грековъ, что въ однихъ Аѳинахъ насчитывалось нѣсколько школъ, гдѣ преподавались танцы. Въ Спартѣ же, Ликургъ издалъ законъ, въ силу котораго всѣ граждане съ семилѣтняго возраста обязаны были заниматься физическими упражненіями, въ томъ числѣ и танцами. Онъ предвидѣлъ въ этомъ источникъ славы и будущаго могущества родины. Упражненія состояли изъ танцевъ съ оружіемъ въ рукахъ, такъ что, уже съ ранняго дѣтства, молодежь пріучалась къ военному дѣлу.

**Бронзовая фиг. найд. въ Геркуланумѣ.** (Рис. 121).

Значительную часть воспитанія юношества составляли тѣлесныя упражненія. По мнѣнію грековъ, человѣкъ, созданный изъ тѣла и души, одинаково долженъ заботиться объ укрѣпленіи и развитіи этихъ двухъ неразрывно связанныхъ элементовъ жизни.

Развитію танцовальнаго искусства много способствовалъ философъ Платонъ. Въ своей „Идеальной Республикѣ" онъ требуетъ устройства народныхъ увеселеній, праздниковъ, зрѣлищъ и танцевъ, чтобы дать отдыхъ какъ народу, такъ и служащимъ. Онъ говоритъ, что, для этой цѣли, сами боги учредили праздничные дни, въ которые народъ, вспоминая о богѣ, одновременно развлекался бы. Боги, по словамъ Платона, ниспослали Аполлона, Вакха, Музъ, чтобы научить людей танцамъ. Философъ утверждалъ, что танцы – лучшій способъ для отдохновенія разума и для укрѣпленія тѣлесныхъ силъ. Онъ настаивалъ на всеобщемъ обученіи музыкѣ и танцамъ, придающимъ гражданину благородство движеній, подвижность и грацію.

**Танцующій Сократъ** (Ex Museo Gerlaex). **Позади философа символъ вѣрности — голова собаки.** (Рис. 123).

Такое поощреніе, въ лицѣ лучшихъ умовъ, создало изъ Греціи классическую страну хореграфіи.

Многочисленныя статуэтки, найденныя въ разныхъ мѣстахъ Греціи, показываютъ, какою высокою степенью красоты были проникнуты танцы съ прикрытымъ тѣломъ. Художественныя линіи въ складкахъ одежды, красота перегибовъ корпуса и положенія рукъ, оживленность движеній – все это, вмѣстѣ взятое, создало идеалъ пластическаго искусства (рис. 121 и 122).

**Музей въ Константинополѣ.** (Рис. 122).

И какъ было не научиться греку танцовать! Каждая духовная церемонія служила ему благопріятнымъ случаемъ для того, чтобы красоваться въ самыхъ разнообразныхъ танцахъ торжественныхъ, веселыхъ и разнузданныхъ. Въ этой колыбели хореграфіи, впрочемъ, танцовали не только въ храмахъ въ честь боговъ, не только на улицахъ, во время торжественныхъ процессій, но и дома, по случаю каждаго радостнаго въ обыденной жизни событія. Затѣмъ, танцы перешли и на сцену, гдѣ они сдѣлались необходимою принадлежностью театральныхъ представленій. Увѣряютъ даже, что лакедемоняне вступали въ бой, танцуя; но это, конечно, слѣдуетъ понимать фигурально, потому что у грековъ почти каждое движеніе выражалось однимъ общимъ

словомъ „танецъ“. Такимъ образомъ, вся жизнь сыновъ Эллады сложилась такъ, что имъ, съ дѣтства, приходилось безпрестанно танцовать вольно и невольно. Можно смѣло сказать, что грекъ, въ продолженіи ряда вѣковъ, *„вытанцовалъ“* себѣ свою дивную культуру.

Танцамъ придавалось такое большое значеніе, что ученые находили въ нихъ тѣсное соотношеніе съ математикой, поэзіей и даже философіей. Глубокомысленный Сократъ находилъ въ танцахъ такую прелесть, что даже, подъ старость, не считалъ позорнымъ брать уроки этому искусству у красавицы Аспазіи (рис. 123). Въ описаніи „Пира“ Ксенофонта находимъ, что Сократу, присутствовавшему на этомъ пиру, до того понравились танцы, что на другой день его застали дома, упражнявшимся въ изученіи этого искусства. Навѣстившій Сократа пріятель, Хармидъ, принялъ его даже за сумасшедшаго, удивившись, какъ этотъ почтенный мыслитель дѣйствовалъ руками и ногами. Въ подтвержденіе значенія хореграфіи у грековъ постоянно указываютъ на этотъ эпизодъ, описанный въ „Пирѣ“ Ксенофонта. Онъ конечно исторически вѣренъ, но при этомъ умалчивали о другой, болѣе характерной рѣчи философа.

(Рис. 124).

Смѣйтесь надъ старикомъ, говорилъ Сократъ, но я танцую ежедневно, чтобы и подъ старость тѣло мое оставалось гибкимъ; также танцую я и для здоровья... это упражненіе придаетъ аппетитъ и...

Изъ этихъ словъ видно, что и въ античное время сознавали пользу художественной, ритмичной гимнастики, способствующей гармонической культурѣ человѣческаго тѣла, то есть тѣмъ упражненіямъ, которыя въ настоящее время усердно пропагандируются по разнымъ американскимъ и нѣмецкимъ системамъ Стеббинса, Кальмейера, Делькроза и др.

Гомеръ утверждаетъ, что доисторическій Меріонъ, любовникъ прекрасной Елены, пользовался уваженіемъ грековъ и троянцевъ, благодаря только своему искусству въ танцахъ.

Софоклъ, прославившій себя на общественномъ и военномъ поприщахъ, не гнушался публично танцовать на сценѣ. Послѣ Саламинской побѣды, Софоклъ, подъ звуки лиры, танцовалъ вокругъ своихъ трофеевъ. Благородная и скромная гармонія управляла его движеніями, рѣзко выдавая красоту и грацію военачальника. Эсхилъ похваляется умѣніемъ лично пользоваться въ своихъ хорахъ ритмичными фигурами. Эпаминондъ былъ славенъ, какъ блестящій танцоръ. Самъ Платонъ лично руководилъ хороводами молодежи.

Въ Ѳессаліи, хореграфія была въ такомъ почетѣ, что главные представители магистратуры назывались „proorchestres“, то есть водители танцевъ.

Наиболѣе искусными танцовщиками считались жители Аркадіи. Они упражнялись въ танцахъ до тридцатилѣтняго возраста. Съ дѣтства, ежегодно, во время оргій, выступали публично, чтобы показать сдѣланные ими, за годъ, успѣхи.

Не всѣ, однако, племена, населявшія Элладу, имѣли одинаковое направленіе въ воспитаніи юношества. Спартанцы въ своихъ школахъ обучали юношество гимнастическимъ упражненіямъ преимущественно для военныхъ цѣлей. То были училища въ родѣ современныхъ кадетскихъ корпусовъ. Іонійцы же заботились, чтобы гимнастическія занятія гармонически развивали у молодежи тѣло и душу. Подъ руководствомъ приставленныхъ государствомъ учителей, упражнялись въ пріобрѣтеніи не одной только ловкости, но и изящества въ движеніяхъ. Благодаря такому направленію въ воспитаніи молодежи создались чудные образцы греческой пластики, высокая степень совершенства которыхъ объяснялась тѣмъ, что фигуры были сдѣланы не съ наемныхъ моделей, а съ живыхъ юношескихъ тѣлъ, обязательно развивавшихся въ школахъ и находившихся въ свободномъ движеніи во время публичныхъ игръ и состязаній (рис. 124).

Бѣгунья. Ватиканск. музей.
(Рис. 125).

Дочери суровой Спарты и тѣ обучались танцамъ, борьбѣ между собою, искусству бѣгать легко по песку, при чемъ большинство этихъ упражненій производились ими въ полуобнаженномъ видѣ (рис. 125). Такое оголеніе не возбуждало, со стороны, никакихъ плотскихъ вожделѣній. Это считалось вполнѣ естественнымъ и согласнымъ съ законами красоты и пластики.

Всѣ эти примѣры служатъ наглядными показателями крупнаго значенія танцевъ въ жизни Эллады.

Центромъ красивыхъ танцевъ, не смотря на нѣкоторыя ихъ уклоненія въ сторону нескромности, слѣдуетъ считать Аѳины, гдѣ танцовальное искусство было лишено грубости и отличалось изысканностью и утонченностью формъ. Въ Аѳины народъ стекался отовсюду. Этотъ городъ былъ общимъ храмомъ всѣхъ искусствъ, былъ оракуломъ философіи и всемірнымъ театромъ вкуса и изящества. Тутъ были сосредоточены дивныя произведенія живописи и скульптуры, имѣвшія несомнѣнное сродство съ хореграфіей.

Въ геніальныхъ греческихъ изваяніяхъ и до настоящаго времени балетное искусство черпаетъ вдохновеніе для воспроизведенія на сценѣ неувядаемыхъ формъ античной пластики.

(Рис. 126).

## III.

Разный стиль въ танцахъ. Значеніе одежды. Покрывала. Терракоты Танагры и другія. Вазовыя изображенія. Красота фигуръ.

СЦЕНИЧЕСКІЕ, торжественные, а также и значительная часть бытовыхъ танцевъ, исполняемыхъ гречанками съ густо закутанными покрывалами, нашли себѣ яркое разъясненіе съ тѣхъ поръ, какъ были найдены, въ разныхъ мѣстахъ, терракотовыя фигурки танцовщицъ въ безчисленныхъ варіантахъ. Эти фигуры дали наглядное представленіе о вліяніи одежды на движенія и на танцы (рис. 126).

Въ первой половинѣ VI вѣка, въ одеждѣ преобладалъ іоническій стиль. Корпусъ женскій былъ сильно закутанъ драпированною одеждою. Затѣмъ, преобладающимъ костюмомъ сдѣлался хитонъ съ остроконечными концами. Широкіе рукава и нѣчто въ родѣ остроконечной мантиліи довершали моду, вплоть до персидскихъ войнъ.

Послѣ нихъ, мода рѣзко измѣнилась и на первомъ планѣ былъ пеплумъ съ его спокойными формами. Какъ ни безупречны каменныя изваянія Праксителя въ V вѣкѣ, но они не могли выразить того, что дала бронза и терракоты. Благодаря податливости матеріала, они вложили въ искусство новую, болѣе реальную жизнь. Островъ Самосъ, гдѣ найдены глиняныя танцовщицы, былъ колыбелью какъ бронзовыхъ изображеній, такъ и терракотовыхъ.

По рисунку этихъ дивныхъ фигурокъ, можно видѣть тотъ путь, по которому массовое, однообразное хороводное исполненіе танцевъ переходило къ единоличнымъ танцамъ, гдѣ уже сказывалась индивидуальность каждой танцовщицы.

На вазахъ, мы видѣли сатировъ и менадъ, танцующихъ во славу божествъ. Ихъ движенія, хотя и показывали извѣстные танцовальные моменты, но всѣ они были однообразно повторяемы.

Каждый изъ трехъ главнѣйшихъ вѣковъ развитія Эллинской культуры имѣлъ въ танцахъ ярко опредѣленныя черты. Объясненіемъ ихъ, хотя занимаются уже давно, но

тѣмъ не менѣе, всѣ изысканія, преимущественно нѣмецкихъ ученыхъ, дѣлавшихъ разныя сопоставленія, все таки, не могутъ быть признаны за истину.

Извѣстно, что на вазахъ, относящихся къ *шестому* вѣку, танцовальныя сцены представляютъ собою не болѣе, какъ декоративные мотивы, созданные фантазіей художниковъ и едва ли снятые съ натуры. Поднятыя руки, скачки, согнутіе колѣнъ, хотя и показываютъ знаніе нѣкоторыхъ техническихъ, хореграфическихъ тонкостей, но реальнаго въ нихъ не чувствуется. Они, такъ сказать, подогнаны къ случаю и къ ритму. Конечно, и по нимъ можно уже судить о состояніи хореграфіи въ этомъ вѣкѣ.

Въ поднятыхъ рукахъ и въ манерѣ держаться за одежду и за покрывало сказывается уже извѣстная школа.

*Пятый* вѣкъ находитъ себѣ толкованіе въ найденныхъ въ Геркулануме фигурахъ танцовщицъ. Въ нихъ видна строгость и спокойствіе линій: въ позахъ проявляются уже задатки самостоятельности въ движеніяхъ.

Танецъ Калмексосъ. Берлинскій музей.
(Рис. 127).

Наконецъ, въ *четвертомъ* вѣкѣ, Терпсихора вступаетъ въ свои права, призвавши на помощь Харитъ — Грацій. Подобно всѣмъ искусствамъ, танцы сдѣлались реальнѣе и естественнѣе. По фигурамъ нетрудно увидать, что индивидуальность, при исполненіи, становится на первый планъ и въ танцовщицахъ только подчеркивается веселіе молодости.

Какъ на барельефахъ (рис. 127), такъ и на фигурахъ этого времени встрѣчается большое разнообразіе въ жестахъ, усматриваемое въ единолично исполняемыхъ танцахъ съ вуалями и покрывалами.

Излюбленнымъ танцемъ, судя по изображеніямъ на вазахъ и терракотамъ, былъ танецъ съ покрывалами. Это легко объяснимо.

Женщины греческія, въ подражаніе восточнымъ обычаямъ, выходили на улицу не иначе, какъ съ покрывалами. Вполнѣ естественно, что эта часть одежды, находившаяся у нихъ постоянно подъ руками, служила красивѣйшимъ аксессуаромъ для танцевъ. Поэтому, не удивительно разнообразіе танца съ покрывалами и вуалями, изображенными на терракотовыхъ фигуркахъ. Эти танцовщицы представлены то въ видѣ менадъ, то одѣты онѣ нимфами и пр. Граціозно танцуютъ и позируютъ онѣ, во славу Артемиды, Аполлона, Адониса, Вакха и другихъ божествъ, то украшая себя вуалемъ, то срывая его и кружась, подобно снѣжинкамъ, на воздухѣ, что не трудно усмотрѣть и на аналогичныхъ вазовыхъ изображеніяхъ (рис. 128). Въ проникнутыхъ поэзіей фигуркахъ встрѣчается нерѣдко и полная нагота, обнаруживающаяся въ красивыхъ складкахъ прозрачной одежды, нагота выдѣляющая красоту эллинскихъ очертаній и формъ. Ноги и руки двигаются, сообразуясь съ ритмомъ, духъ котораго, какъ будто, содержится то въ густо положенныхъ, то въ прозрачныхъ складкахъ, сквозь которыя обозначаются линіи всего корпуса. У греческихъ фигурокъ танцовщицъ, иногда виднѣются только одни глаза, выдѣляется лобъ или другія части головы. Ловко и художественно играютъ онѣ своимъ покрываломъ. При быстромъ темпѣ, онѣ какъ будто совершенно окутываютъ свое тѣло, кружась на полуноскахъ. Конечно не подлежитъ сомнѣнію, что такія движенія списаны съ натуры художниками, вложившими духъ изящества въ свои граціозныя произведенія.

Трудно, конечно, опредѣлить, къ какому вѣку принадлежали эти фигурки. Несомнѣнно

только, что они относятся къ эпохѣ расцвѣта эллинской культуры и возможно, что нѣкоторыя изъ нихъ созданы рѣзцомъ великаго Праксителя, Скопаса и ихъ учениковъ.

Поразительно правдивы эти терракоты. Въ корпусѣ все двигается, танцуетъ: въ обнаженной, прикрытой фигурѣ вибрируетъ каждый мускулъ и въ каждомъ нервѣ сказывается прелесть танца. Поражающая мягкость контуровъ, ясно обрисовывающихся подъ изгибами складокъ, придаетъ фигуркамъ удивительную гармонію и миловидность. Терракоты эти найдены преимущественно въ Милеттѣ, Самосѣ, Хіосѣ и Критѣ. Найдены также статуэтки и въ Крыму, но имъ приписываютъ болѣе древнее происхожденіе.

Особнякомъ стоятъ и недавно найденныя, высокохудожественныя терракоты въ Танагрѣ. На нихъ сказалось вліяніе Ѳивъ, которые считались родиной самыхъ красивыхъ женщинъ въ Греціи, всегда легко и гордо выступавшихъ: головка ихъ, точно въ маскѣ, всегда была окутана бѣлымъ покрываломъ; виднѣлись только одни жгучіе глаза.

**Неаполитанскій музей.** (Рис. 128).

Терракотовыя фигурки греческія разсыпаны не только по всѣмъ европейскимъ музеямъ, но и значительное количество ихъ составляетъ достояніе многихъ частныхъ коллекцій.

Самому обыкновенному наблюдателю не трудно уловить въ этихъ удивительныхъ произведеніяхъ всѣ описанныя нами черты и положенія. Не подлежитъ сомнѣнію, что всѣ они взяты прямо изъ жизни и совершенно схожи съ живыми, въ то время, оригиналами.

Глядя на всѣ доставшіяся намъ въ наслѣдство художественныя произведенія танцующихъ античныхъ фигуръ, дѣлаются понятными поэтическіе восторги древнихъ историковъ. Наглядно можно себѣ представить описанную Гораціемъ картину танца Афродиты, при лунномъ свѣтѣ, живописно окруженной нимфами и Харитами. Мы вѣримъ въ поэтическое сказаніе Апулея, призывающаго Афродиту къ участію въ танцахъ на бракосочетаніи Психеи. Намъ понятно описаніе Гезіода, ежедневно, при восходѣ солнца, заставляющаго Музъ танцовать у храма Аполлона.

Каждое изъ вазовыхъ изображеній, каждая терракотовая статуэтка поютъ намъ побѣдную пѣснь о танцѣ, давая наглядное представленіе о художественности хореграфическихъ движеній античнаго греческаго міра.

## IV.

Какъ создалась оркестика. Ритмъ и гармонія. Хородія и Гипорхемы. Разнообразіе танцевъ. Дѣленіе ихъ на священные и пр. Трудность классификаціи. Система, принятая Атенеемъ. Раздѣленіе античныхъ танцевъ на группы.

Для лучшаго уразумѣнія, какъ установилась греческая оркестика, необходимо выяснить постепенное развитіе этого искусства съ древнѣйшихъ временъ.

Греки, какъ мы уже говорили, назвали *ритмомъ* или тактомъ (ритмосъ) порядокъ и пропорціональность, наблюдаемые при движеніяхъ тѣла и голоса. Тотъ же порядокъ, въ отношеніи звуковъ, назывался *гармоніей*. Соединеніе же ритма и гармоніи выражалось словомъ „хорейя“, словомъ, котораго нѣтъ ни на одномъ языкѣ, потому что нигдѣ слово „танецъ“ не заключаетъ въ себѣ двойнаго понятія „танца съ музыкой“. Въ позднѣйшее время создалось слово „хородія“ для болѣе точнаго опредѣленія союза музыки съ танцемъ.

Въ сѣдую старину танцовали подъ вокальную музыку, т. е. совмѣстно пѣли и плясали; затѣмъ для акомпанимента хородій стали употреблять историческіе „кроталы“, пер-

вобытный инструментъ въ родѣ кастаньетъ. Впрочемъ, во времена Гомера употреблялся уже болѣе благородный инструментъ— лира, которая считалась настолько почетною, что Аристофанъ въ своихъ „Лягушкахъ", подтрунивая надъ Еврипидомъ, говоритъ, что его поэзія достойна не лиры, а погремушекъ. Наконецъ, съ востока, была введена флейта.

Текстъ и слова пѣсенъ, подъ которые исполнялись танцы, назывался „Гипорхемами" которые послужили зародышемъ для греческой драмы.

„Гипорхемы" были трехъ родовъ: 1) для солистовъ, 2) для исполнителей вдвоемъ, когда одно лицо пѣло, а другое танцовало съ инструментомъ въ рукахъ и 3) для многихъ исполнителей, одновременно пѣвшихъ и танцовавшихъ. Это, собственно, была „хористика", которая, въ свою очередь, согласно объясненію Платона, дѣлилась на два большихъ класса, заключавшихъ въ себѣ совмѣстное исполненіе танцевъ серьезныхъ, красивыхъ, съ благородными движеніями корпуса и комическихъ, лишенныхъ граціи.

Наконецъ и хористика начала отживать свой вѣкъ. Жестъ и мимика усовершенствовались настолько, что танцы начали обходиться безъ помощи рѣчи. Такимъ образомъ хотѣли избавиться отъ неудобства одновременно пѣть и танцовать.

Отдѣленіе танцевъ отъ пѣнія совершилось самымъ естественнымъ образомъ—въ „хородіяхъ", которыя исполнялись подъ звуки лиры или кроталовъ: одни хористы пѣли и играли на инструментахъ, другіе же танцовали.

Появились „нѣмые" танцы. Рядомъ съ хористикой сформировалось новое искусство, чистые танцы — „*оркестика*".

Танцы у грековъ были настолько разнообразны, что, для болѣе нагляднаго уясненія ихъ, необходима какая нибудь система. Хронологическое изложеніе развитія античныхъ танцевъ въ томъ порядкѣ, какъ совершалась эволюція современнаго хореграфическаго искусства, представляется совершенно невозможнымъ. Да и врядъ ли существовала какая нибудь постепенность въ развитіи этого искусства. Уловить ее, во всякомъ случаѣ, составляетъ трудъ неосуществимый, за неимѣніемъ на этотъ предметъ никакихъ историческихъ указаній.

Священные танцы исполнялись и не въ однихъ храмахъ. Природная обстановка, подъ лазурнымъ небомъ Эллады, представляла дивную художественную декорацію одинаково какъ для духовныхъ церемоній, такъ и для народныхъ праздниковъ. Такое обстоятельство служитъ также не малымъ затрудненіемъ для точнаго отдѣленія священныхъ отъ общественныхъ и частныхъ танцевъ.

Всѣ танцы вообще, священные, народно-бытовые, общественные, сценическіе, домашніе были такъ обильны числомъ, что распредѣленіе ихъ, по категоріямъ, представляетъ трудъ едва ли производительный. Ошибки будутъ встрѣчаться постоянно. Всѣ танцы до крайности перепутаны между собою. Разобраться въ нихъ затруднительно еще потому, что большинство какъ домашнихъ, такъ и общественныхъ танцевъ всегда было связано съ воспоминаніемъ о какомъ нибудь божествѣ, въ честь котораго греки развлекались.

Многіе изслѣдователи античной хореграфіи уже дѣлали разные опыты группировки танцевъ по категоріямъ. Но всѣ эти опыты слѣдуетъ признать неудачными. Противорѣчія встрѣчаются на каждомъ шагу. Какой нибудь чисто сельскій танецъ съ напоминаніемъ о богѣ покровителѣ, причисляется то къ бытовымъ, то къ священнымъ и даже къ домашнимъ. Чисто народный танецъ подводится подъ рубрику общественнаго или священнаго. Ритуальные танцы нерѣдко считаются домашними и наоборотъ. Имѣются оригинальныя классификаціи, гдѣ танцы сгруппированы 1) по окончаніямъ ихъ названій на „мосъ" и на „ма", 2) по названіямъ изобрѣтателей, конечно фантастическихъ, 3) подражающіе движеніямъ животныхъ и пр. Но всѣ эти попытки объединить греческіе танцы по группамъ составляютъ плодъ фантазіи авторовъ и совершенно неудовлетворительны.

Мы не намѣрены дѣлать критическаго анализа пріемовъ, употребляемыхъ писателями при классификаціи танцевъ, но, указывая на противорѣчія, должны сдѣлать конечный вы-

водъ:—стройной системы никому сдѣлать не удалось и составить ее невозможно. Самый строгій изслѣдователь не въ состояніи пріурочить каждый изъ многочисленныхъ греческихъ танцевъ къ опредѣленной группѣ.

Тѣмъ не менѣе, въ виду необходимости какой бы то ни было классификаціи, мы, для удобства изложенія, признаемъ наиболѣе подходящимъ руководствоваться группировкою танцевъ, сдѣланною, въ древности, Атенеемъ. Мы, вмѣстѣ съ нимъ, дѣлимъ античные танцы Греціи на четыре большія группы:

I. Священные, исполнявшіеся въ храмахъ и во время религіозныхъ процессій.

II. Общественные, воинственные, исполнявшіеся публично на улицахъ, съ религіознымъ оттѣнкомъ и учрежденные греческими законодателями.

III. Домашніе, сельскіе, пиршественные, исполнявшіеся въ домахъ, на поляхъ, въ селеніяхъ и во время пировъ.

IV. Сценическіе, то есть та форма благороднаго искусства, гдѣ профессіональные артисты танцовали не ради собственнаго удовольствія, а для развлеченія толпы и для того, чтобы блеснуть своимъ талантомъ.

Независимо такой классификаціи, слѣдуетъ установить, что каждый танецъ, къ какой бы группѣ онъ ни принадлежалъ, вмѣщалъ въ себя признаки одного изъ трехъ родовъ греческой оркестики: *Эмелейи*, отличавшейся красотою формъ и считавшейся благороднѣйшимъ аккордомъ изящныхъ движеній; *Кордакса*—съ комическими, оживленными движеніями и *Сикиннисъ*—подражательный, мимическій съ рѣзкими движеніями. Необходимо, однако, замѣтить, что во многихъ танцахъ совмѣщались всѣ эти три рода греческаго, танцовальнаго искусства.

Чтобы судить объ изобиліи греческихъ танцевъ, прилагаемъ только приблизительный ихъ списокъ.

Составляя этотъ списокъ, мы извлекли названія изъ всѣхъ имѣвшихся у насъ матеріаловъ, перечень которыхъ переименованъ въ концѣ изданія. Большинство танцевъ взято изъ Гомера, считавшаго танецъ на столько благороднымъ и красивымъ искусствомъ, что онъ придалъ ему эпитетъ „неподражаемаго“, изъ Гезіода, Атенея, Лукіана, Аристофана, Полукса, Пиндара и другихъ древнихъ классиковъ. Самое же красивое, поэтическое описаніе танцевъ оставилъ Ксенофонтъ; но у него, какъ и у большинства поэтовъ, прикрашенная поэзія танцевъ не всегда была вѣрнымъ отраженіемъ правды. Вмѣстѣ съ тѣмъ, мы руководствовались и позднѣйшими сочиненіями о греческой оркестикѣ, стараясь по возможности, путемъ сличенія, отдѣлить сомнительное отъ дѣйствительно существовавшаго.

Считаемъ также необходимымъ замѣтить, что въ нашъ списокъ не вошли сценическіе, подражательные танцы, которые перечислены отдѣльно; въ ихъ число должно быть еще включено и много такихъ танцевъ, сюжеты и мотивы для которыхъ черпались преимущественно изъ миѳологіи, а фигуры и рисунки были взяты изъ общеупотребительныхъ, перечисленныхъ нами въ настоящемъ спискѣ танцевъ.

# ГРЕЧЕСКІЕ ТАНЦЫ.

## А.

*Абратисъ*—танецъ рабынь.

*Алетеръ* (Правда). Въ Аркадіи его называли Кидарисъ или Діадема, потому что на головахъ танцоровъ были надѣты короны. Считался домашнимъ.

*Алопесъ*—танецъ лисицы.

*Альфитонъ-экхузисъ*—веселый, съ опрокинутой мукой.

*Анапали*—воинственный; по другимъ источникамъ, дѣтскій.

*Анасеи*—танецъ въ память Кастора и Полукса.

*Ангрисмэнъ* — въ честь Афродиты.

*Андрогинеи* — танецъ въ честь Миноса.

*Анжелика* — домашній. Танцовщикъ одѣвался въ костюмъ вѣстника.

*Анѳема* — танецъ цвѣтовъ, распространенный въ Аѳинахъ. При его исполненіи, повторяли странный припѣвъ: „гдѣ вы розы, гдѣ фіалки, гдѣ ты чудная петрушка?“

*Апокиносъ*—въ честь Афродиты; одинъ изъ самыхъ страстныхъ, чувственныхъ, на частныхъ пирахъ.

***Апокризисъ***—домашній, спокойный, выражающій разставанье.

***Апосеизисъ***—въ честь Афродиты. Въ Итакѣ исполняли на пирахъ. Сладострастный.

***Апосклезисъ***—дѣтскій.

***Апосклезисъ дейносъ***—съ серьезнымъ характеромъ.

***Аnутеріи***—танцы въ честь Аѳины.

***Асклепсисъ***—священный, въ честь Эскулапа.

***Асколіазумъ***—древній, состоявшій въ искусствѣ прыгать на одной ногѣ по мѣхамъ съ виномъ.

***Асколіасмосъ***—сельскій, въ честь Вакха. Его такъ называли потому, что танцовщики должны были скакать по виннымъ, надутымъ воздухомъ, мѣхамъ. Варіантъ предъидущаго танца.

***Афродитіо***—чувственный въ честь Афродиты.

***Аяксъ***—воинственный.

## Б.

***Бакике***—въ честь Вакха.

***Бактріасмосъ***—сладострастный, для горячихъ темпераментовъ.

***Баларита***—состоялъ изъ непристойныхъ позъ женщинъ. Хотя поэтъ Горацій не отличался особою строгостью нравовъ, но тѣмъ не менѣе и онъ признавалъ этотъ танецъ слишкомъ чувственнымъ.

***Балитаія***—излюбленный, комическій танецъ. Его исполняли даже публично на сценѣ въ 520 году нашей эры, но затѣмъ епископы запретили его.

***Баллисмосъ***—шумный, подъ звуки кимваловъ, барабановъ и другихъ громкихъ инструментовъ.

***Банкисмосъ***—очень древній танецъ, изобрѣтенный танцовщикомъ Банкисомъ.

***Бариллина***—домашній, по имени изобрѣтателя.

***Бере кикстаке***—священный, въ честь Кибеллы.

***Бетормосъ***—съ благородной поступью.

***Бибазисъ***—конкурсный танецъ для полученія приза на школьныхъ экзаменахъ. Надо было нѣсколько разъ прыгнуть, ударяя пятками ниже спины. Подъ этимъ названіемъ былъ и другой общественный танецъ, не имѣющій ничего общаго съ школьнымъ.

***Биллике***—лакедемонская пляска.

***Боцисмусъ***—танецъ куртизанокъ.

***Бридалигмосъ***—неприличный, въ которомъ мужчины танцовали въ женскихъ маскахъ.

***Бриллиха***—въ честь Аполлона и Артемиды.

***Брискисмата***—домашній, во Фригіи.

***Бріамекта***—воинственный.

***Буколическіе***—общее названіе сельскихъ танцевъ.

***Буколимосъ***—буколическій, сельскій.

***Буколои***—буколическіе. Варіантъ предъидущихъ.

## В.

***Вакхическіе***—священные, въ честь Вакха—Діониса. Общее названіе.

## Г.

***Гедіонъ***—съ пѣніемъ непристойныхъ строфъ.

***Геракл***—танцы въ память двѣнадцати подвиговъ Геракла.

***Гераклеи-Меноменосъ***—танецъ, изображающій гнѣвъ Геракла.

***Гераносъ***—журавль, танецъ, учрежденный по преданію Тезеемъ, въ память выхода изъ Лабиринта.

***Гермесъ***—въ честь Меркурія.

***Гимнопедія***—общее названіе группы танцевъ съ обнаженными ногами; подъ этимъ названіемъ извѣстенъ и танецъ, который составлялъ часть торжественнаго праздества въ память побѣды Спартанцевъ надъ Аргійцами.

***Гингрась***—въ честь Адониса;

названъ по имени рѣзкой флейты Гингры, подъ которую исполнялся этотъ танецъ. Нѣкоторые ошибочно называютъ Гингрой — похоронные танцы.

***Гинонесъ*** — исполнялся съ палками.

***Гипорисматика*** — въ которомъ исполнители обязательно подчинялись ритму пѣсенъ, сопровождавшихъ этотъ танецъ.

***Гораи*** — танецъ символизирующій времена года, названъ вѣроятно по имени празднествъ, носившихъ тоже названіе.

***Гормосъ*** или танецъ очищенья, исполнялся мужчинами и женщинами, которые, однако, танцовали отдѣльными группами.

## Д.

***Дактилой*** — передѣланный изъ легендарнаго танца Куретовъ.

***Деймаленія***—свирѣпый танецъ Лакедемонянъ.

***Диносъ*** — танецъ медленнаго темпа.

***Діа-Мастигозисъ***—въ честь Артемиды, съ бичеваньемъ.

***Діарикнустаи*** или ***Риккустане***—непристойный, состоящій въ движеніи бедрами.

***Диподія***—въ честь Зевса, лакедемонскій танецъ. Диподіями назывались и празднества въ честь главы Олимпа. Существованіе этого специальнаго танца „Диподія" — сомнительно.

***Диполія***—священный, въ честь Зевса, покровителя городовъ. Сомнителенъ.

***Дипли***—танцовался вдвоемъ.

***Діонисіакосъ***—въ честь Вакха-Діониса.

***Діонадисмосъ*** лакедемонскій танецъ.

***Діонадіасмосъ***—въ честь Зевса.

***Докталике***—подъ флейту этого названія, въ честь Артемиды.

## З.

***Зифисмосъ*** — съ обнаженными плечами.

## И.

***Игдисмосъ*** (ступка) — неприличный.

***Иппогинесъ*** — танецъ женщинъ на лошадяхъ.

***Иппогипона,*** въ которомъ участвовали старики, опирающіеся на палки.

***Иссорія***—въ честь Артемиды.

***Іоническій*** священный, женственный, въ честь Артемиды. Его исполняли среди вазъ и ковшей. Этотъ танецъ разъясняютъ очень разнообразно.

## К

***Катеріонъ***—домашній.

***Калабисъ***—пурпурный, священный, въ честь Артемиды; его танцовали въ пурпурныхъ одеждахъ.

***Калабрисмосъ***—Ѳракійскій, воинственный танецъ, очень простой конструкціи; исполнялся Карійцами и Паѳлагонійцами. По другимъ источникамъ, непристойный.

***Калаѳискосъ***—танецъ съ корзинами, плетенными изъ ивовыхъ вѣтвей.

***Калеистесъ*** домашній, подъ звуки однихъ флейтъ. По мнѣнію другихъ—воинственный, съ вазами на головахъ, доходившій до бѣшенства.

***Каллихорея***—женскій танецъ съ пѣніемъ, вокругъ колодца того же названія.

***Калликасъ***—сладострастный танецъ женщинъ, по приглашенію въ частныхъ домахъ.

***Каллимахи*** — священный, въ честь побѣды Геракла надъ Церберомъ.

***Камастике***—воинственный.

***Капріа***—танецъ кабана.

***Карпеа-Корнійя***—воинственный.

***Каріатисъ***—священный въ честь Діаны танецъ, благороднаго, дѣвственнаго характера. Его танцовали лаконійскія дѣвушки, гордившіяся тѣмъ, что танецъ этотъ имъ былъ показанъ самимъ Полуксомъ.

***Кастопелонъ***—исполнялся Спартанцами, передъ вступленіемъ въ битву.

***Керносфоросъ***— свирѣный; съ вазами на головахъ исполнителей.

***Кибестезисъ*** — Критскій, воинственный танецъ, съ опущенной головой.

***Кидарисъ***—распространенный въ Аркадіи, неприличный. Этимъ же именемъ назывался и другой вполнѣ приличный, домашній.

***Киллинокосъ***—посвященный Гераклу-побѣдителю.

***Кинада*** — театральный танецъ, судя по вазовой иконографіи.

***Киреонъ Апокопе***. Это былъ собственно не танецъ, а ритмичные жесты и пристукиванія ногой для того, чтобы подаваемое мясо разрѣзалось слугами въ тактъ.

***Клонейя*** — танецъ вора; исполнялся на улицахъ, съ подражаніемъ сельскому празднику.

***Книсмосъ*** — подъ звуки одной флейты.

***Книсмосъ-Мото*** — танецъ на водѣ, исполненіе котораго обходилось очень дорого.

***Кнопія***—на островѣ Критѣ.

***Кноссія***—юноши и дѣвушки танцовали, держась за руки, извивались въ составленной ими цѣпи, въ память побѣды Тезея въ Лабиринтѣ Кноссіи. Его смѣшиваютъ съ Гормосомъ.

***Кола***—воинственный.

***Колга***—названный такъ по движеніямъ живота во время скачковъ.

***Кометике***—танецъ волосъ. Женщины танцовали съ распущенными волосами. Уличный танецъ.

***Комосъ***—древній танецъ; его называли Трикомоссъ, когда участвовали въ немъ жители трехъ селеній, и Тетракама—четырехъ. Нѣкоторые считаютъ „Комосъ" пасторалью. Словомъ „Комосъ" обозначаютъ также танцы группъ, съ пѣніемъ.

***Конисалосъ*** — сатирическій и вмѣстѣ съ тѣмъ непристойный.

***Контомонобалонъ*** — съ дротикомъ.

***Конисалосъ*** — клубы пыли; танецъ сатировъ.

***Кордакисмосъ*** — непристойный танецъ, по имени сатира Кордакса. Именемъ „Кордакса" называлась цѣлая группа плясокъ съ неприличными движеніями, типичнаго, своеобразнаго сатирическаго характера.

***Корибантесъ*** — танецъ Куретовъ.

***Космосъ Экигурозисъ*** — фабула о Фаэтонѣ.

***Кретике*** — домашній танецъ на остр. Критѣ.

***Кринонъ***—хороводный танецъ.

***Крусиферонъ*** — танецъ съ пѣніемъ.

***Ксифисмосъ*** — воинственный съ обнаженными мечами.

## Л.

***Лаконійскій*** — изображавшій прошедшее, настоящее и будущее человѣка, исполнялся тремя поколѣніями.

***Лампротера***—танцовался обнаженными исполнителями и подъ пѣніе самаго непристойнаго содержанія.

***Лапиѳы*** — пиршественный, изображали лапиѳовъ (кентавровъ): очень трудный для исполненія.

***Леонъ***—очень уважемый. Танецъ льва.

***Люгисмосъ***—матросскій.

## М.

***Магоди***—чувственный танецъ.

***Македонскій*** — увѣряютъ, что Птоломей и его солдаты убили Александра, брата Филиппа, исполняя этотъ танецъ. Не слѣдуетъ однако забывать, что всякія военныя эволюціи грековъ назывались танцами, поэтому постоянно встрѣчается выраженіе, что греки шли въ бой съ непріятелемъ танцуя. Македонскій танецъ заимствованъ изъ Македоніи.

***Мактеръ***—непристойный.

***Мактрисмосъ*** сладострастный, женскій.

***Мантиніаке*** — домашній по имени города въ Аркадіи.

***Мараде***—сладострастный.

***Мамиктеріи***—танецъ посвященный Зевсу. Сомнительный.

***Mединодисмосъ***—священный, въ честь Зевса, покровителя городовъ. Извѣстенъ только по названію.

***Менесъ***—по имени его изобрѣтателя.

***Моггасъ***—свирѣпо-воинственный.

***Молоссике***—самый простой, домашній. По другимъ же источникамъ, воинственный танецъ.

***Морфасмосъ***—это было общее названіе танцевъ, въ которыхъ исполнители подражали животнымъ.

***Мовонъ*** — исполнялся рабами крайне неприлично.

## Н.

***Нибадисмосъ*** — Фригійскій танецъ съ подражаніемъ прыжкамъ козъ.

***Нимфея***—культовой, въ честь Нимфъ.

***Ниссія***—въ честь Діониса.

***Нифисмосъ***—разновидность Эвмелейи.

## О.

***Окласмосъ*** — домашній; исполнялся съ согнутыми колѣнами; его смѣшиваютъ съ критскимъ танцемъ „Орентэсъ".

***Оплопайя***—съ оружіемъ.

***Орситэсъ***—на ос. Критѣ.

***Орситэсъ-Гласія***—танецъ совы.

## П.

***Падисфаи***—танецъ куртизанокъ въ маскахъ быка и коровы.

***Панакидесъ***—маленькіе столы.

***Парайніосъ***—танцовался въ Іоніи.

***Парбиной-Тетара***—четыре угла.

***Пасифонъ***—танецъ куртизанокъ на пирахъ.

***Персиконъ***—заимствованный отъ Персовъ.

***Песфигма***—собственно не танецъ, а ритмичный бѣгъ.

***Пинакисъ*** домашній, подъ звуки флейты.

***Пиррическій - Пирриха*** — описанъ нами подробно.

***Пиоагорике*** трагическій танецъ.

***Подикра*** домашній, лаконійскій.

***Подисмосъ***—надо было нѣсколько разъ прыгнуть, ударяя пятками ниже спины.

***Поифугма*** изобрѣтенный, повидимому, съ цѣлью возбужденія ужаса и страха.

***Полемикосъ*** воинственный, подъ звуки флейты.

***Поносхолонъ***—домашній.

***Прилида*** воинственный.

***Примесъ***—его смѣшиваютъ съ Пиррическимъ.

***Профодіакосъ***—танецъ жрецовъ Аполлона.

***Пэонъ*** — общее названіе пѣсенъ съ танцами, въ честь Аполлона.

## Р.

***Риктеріонъ*** — старинный греческій танецъ общественнаго характера.

***Рикнустаи*** — танецъ, построенный на движеніи бедеръ. Тотъ же, что и Діарикнустаи.

## С.

***Салмоксисъ*** — домашній. Другіе же завѣряютъ, что этотъ танецъ имѣлъ рѣзкій характеръ, перенятый отъ варваровъ.

***Сатерои***—лаконическій танецъ, считавшійся однимъ изъ труднѣйшихъ: исполнители надѣвали козлиныя шкуры, а на голову маску, изъ вывороченнаго наружу мѣха.

***Сибаритике*** — долженъ былъ выражать изнѣженность сибаритовъ, въ опьяненномъ состояніи.

***Сикиннисъ***—общее названіе танцевъ съ опредѣленнымъ комическимъ, веселымъ характеромъ.

***Сикиннотирбе***—домашній.

***Силенои*** — лаконійскій танецъ. Танцовщикъ изображалъ Силена.

***Сихтихарисъ*** — изъ Ливіи: одинъ изъ любимыхъ, домашнихъ.

***Скистосъ-элксенъ*** хороводный танецъ: исполнители волочили ноги, почти не отдѣляя ихъ отъ земли.

***Скифеямъ***—воинственный.

***Скопейма***—ночной: танецъ коршуновъ.

***Скопосъ***—танецъ съ закрытыми глазами: исполнители прикрывали глаза рукою. Его смѣшиваютъ съ другими танцами.

***Собасъ***—гордый.

***Спорописмосъ*** воинственный.

***Стойхеіа*** танецъ Стихій.

***Стробилосъ*** непристойный.

## Т.

***Тамласисъ-Аплесисъ*** исполнялся подъ звуки флейты.

***Телесіасъ*** — воинственный, по имени изобрѣтателя.

***Терманстрисъ***—рѣзкій танецъ, по имени чаши, которую употребляли золотыхъ дѣлъ мастера.

***Тетракомосъ***—въ честь Гименея. Подъ тѣмъ же именемъ извѣстенъ былъ и священный, въ честь Геракла.

***Тирбасія*** танецъ дифирамбическій.

***Трахелесмосъ,*** съ рѣзкими движеніями шеи и головы.

***Тректросъ*** воинственный.

***Трезенеаке***—домашній въ Трезенѣ.

***Турбасіа-Катенопліонъ*** — въ честь Аѳины-Паллады.

## Ф.

***Фалликосъ и Эпифилосъ***—танцы, съ пѣніемъ, въ честь Діониса.

***Фаллическій*** — исполнялся во время оргій въ честь Діониса.

***Ферманстрисъ*** — самый свирѣпый изъ всѣхъ танцевъ.

***Фикностаи***—танецъ согбенный.

***Фортиконъ***—тяжелый.

***Фракіосъ***—воинственный.

## Х.

***Хореосъ***—танецъ съ пѣніемъ.

***Хирономія***—танецъ воинственнаго характера, но не пиррическій.

***Хитонеясъ***—отъ одежды — хитона, въ честь Артемиды.

***Хрисотиронъ***—золотыя ворота.

***Хроносъ***—судъ.

## Э.

***Эвмелея*** религіозный танецъ, трагическаго характера, благороднаго, возвышеннаго настроенія. Именемъ „Эвмелей" называется вообще вся группа танцевъ сдержаннаго стиля съ плавными, изящными жестами и движеніями.

***Эдіонъ, Эдикмосъ***—веселый неприличный, подъ пѣніе непристойныхъ пѣсенъ.

***Экатерисъ***—тотъ же, что и Катерисъ. Упражнялись преимущественно однѣми руками.

***Эклактисмосъ*** женскій танецъ, во время котораго пятки должны были ударять по лопаткамъ. Очень неизящный танецъ; скорѣе гимнастическое упражненіе.

***Эпакинисмосъ***—танецъ, во время исполненія котораго танцовщики ударяли себя локтями по ребрамъ. Отсюда и названіе танца.

***Эндимата*** — Аркадійскій танецъ.

***Эноплія***—одинъ изъ рѣдкихъ пиррическихъ танцевъ.

***Эпибима***—танецъ группъ.

***Эпизефиросъ*** — Локрійскій танецъ.

***Эпиленіосъ***—во время сбора винограда. Въ этомъ танцѣ прославился искусcный его исполнитель.

***Эпифиллосъ***—былъ также и домашнимъ, во время свадебъ. Отли-

чался некрасивыми движеніями. Приписывается къ страстнымъ.

***Эпикридіосъ***—танецъ воинственныхъ Критянъ.

***Этигеніосъ***—танецъ виноградарей, при съемкѣ винограда.

***Эфибема***—хоровой танецъ.

## Я.

***Ялкаде*** съ чашами, лаконійскій танецъ, дѣтскій.

***Ямбическій*** — священный, исполнялся Сиракузянами, въ честь Арея.

## Ѳ.

***Ѳирокопиконъ*** — танецъ съ пѣніемъ.

***Ѳригіосъ*** — заимствованный изъ Ѳригіи.

***Ѳракіосъ*** — воинственный заимствованный изъ Ѳракіи.

Кромѣ того, въ разныхъ мѣстностяхъ, танцовали свои собственные танцы, которые можно назвать „народными, бытовыми“, имѣвшими характеръ данной мѣстности. Извѣстны: Аркадскіе, Критскіе, Персидскіе, Низійскіе, Фракійскіе, Фригійскіе и другіе, служащіе показателемъ того, на сколько у грековъ была развита любовь къ этому развлеченію.

# СВЯЩЕННЫЕ ТАНЦЫ.

## I.

Три поколѣнія боговъ. Боги-танцоры. Вліяніе жрецовъ.

НЕСОМНѢННО, что всѣ искусства въ Греціи носили явный отпечатокъ религіознаго культа. Такимъ образомъ, и одна изъ главныхъ формъ греческой оркестики вылилась въ священныхъ танцахъ, исполнявшихся въ честь многочисленной семьи миѳологическихъ божествъ.

Не углубляясь въ нѣдра сложнаго многобожія грековъ, мы все таки, для уясненія смысла священныхъ танцевъ, считаемъ необходимымъ отмѣтить главнѣйшія коренныя основы, на которыхъ создалась греческая религія.

Въ греческой миѳологіи, слѣдуетъ различать три послѣдовательныхъ поколѣнія боговъ, а съ ними и три различныхъ культа: 1) неба и земли, 2) ихъ сына Хроноса, служителями котораго считались Титаны, Кабиры, Циклопы и др. и 3) Зевса, съ 12 главными богами Гомерова Олимпа.

Первымъ двумъ поколѣніямъ боговъ соотвѣтствовало большое число духовно-служебнаго персонала, возведеннаго поэтами и миѳологами въ званіе героевъ и полубоговъ. Ихъ почитали, какъ распространителей и покровителей тѣхъ знаній и искусствъ, которымъ, впослѣдствіи, они были посвящены.

Начиная уже съ перваго поколѣнія боговъ, явилась потребность поклоненія этимъ кумирамъ. То было время оракуловъ и разнаго рода чудесъ, въ видѣ пророчествующихъ дубовъ и говорящихъ голубей Дедала. Всесильные тогда жрецы распространяли вѣрованія посредствомъ всякаго рода таинственныхъ манипуляцій во время богослуженія, стараясь по возможности еще болѣе запутать сущность религіи.

Побѣдное жертвоприношеніе. Живопись на вазѣ. Неапол. музей.
(Рис. 129).

Ко второй эпохѣ слѣдуетъ отнести начало распространенія знаній и искусствъ. Къ этому еще почти легендарному времени относится появленіе послѣдняго изъ полубоговъ Прометея, считавшагося главнымъ популяризаторомъ искусствъ въ Греціи. Въ это время строились уже алтари и храмы. Благодаря вліянію жрецовъ, установился ритуалъ для каждаго божества въ отдѣльности. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, начали проявляться и проблески желанія освободиться отъ гнета духовенства. Образовались общества, учреждались школы, гдѣ преподавались свободныя искусства, въ томъ числѣ и танцы, старавшиеся освободиться отъ старой рутины.

Постепенно наступала слѣдующая эпоха съ третьимъ поколѣніемъ жизнерадостныхъ божествъ. Это была стадія окончательнаго освобожденія искусства отъ давленія жрецовъ. Подъ благодатнымъ небомъ Эллады, возродились искусства, стремившіяся къ свободѣ въ своемъ развитіи, къ свободѣ, безъ которой, конечно, не могъ бы наступить вѣкъ Перикла и не могли бы появиться геніальные Софоклы и Фидіи.

Нике, воспроизведенная Рюмомъ. (Дрезденъ).
(Рис. 130).

Тѣмъ временемъ, неустанно работали и философы, распространявшие свои реальныя системы. Вліяніе духовенства постепенно падало; для поддержанія своего поколебленнаго значенія и оно невольно шло за духомъ времени, не допуская, однако, въ греческій культъ разныя новшества, что послужило, впрочемъ, только къ скорѣйшей ликвидаціи старыхъ вѣрованій.

Нельзя при этомъ не замѣтить, что рутина, въ то время, была еще такъ сильна, что свобода творчества находила себѣ сильный отпоръ даже въ лицѣ Солона и Платона. Отступленіе отъ традицій не допускалось. Художники-новаторы даже преслѣдовались. Доходило до того, что вздумали, было, прибавить къ лирѣ лишнихъ двѣ струны, и онѣ были публично обрѣзаны, какъ нарушеніе традиціи.

Всѣ три поколѣнія боговъ создали множество полубожествъ и каждому изъ нихъ были присвоены отдѣльные обряды, почти всегда съ танцами. При этомъ, замѣчается особое явленіе. Благодаря отсутствію объединяющей іерархической, духовной организаціи, ритуальные танцы въ разныхъ мѣстахъ Греціи, въ

честь однихъ и тѣхъ-же божествъ, не были тождественны, а отличались разнообразіемъ, съ соблюденіемъ только установленныхъ символовъ.

Сами греки прозвали своихъ боговъ танцорами. Зевсъ, Аполлонъ, Афродита, Деметра, Аѳина и друг. не ограничивались духовнымъ присутствіемъ, во время танцевъ, въ храмахъ; поэты и миѳологи охотно заставляли и ихъ самихъ лично принимать участіе въ хореграфическихъ упражненіяхъ. На различныхъ античныхъ памятникахъ не рѣдко встрѣчаются фигуры боговъ, танцующихъ или поощряющихъ танцы, при чемъ въ движеніяхъ ихъ замѣчается благородство формъ и изящество линій, составляющихъ характерную черту оркестики небожителей.

Наиболѣе склонными къ танцамъ были несомнѣнно Нике, богиня побѣды, и Эросъ, хореграфическія изображенія которыхъ встрѣчаются въ разнообразныхъ положеніяхъ. Нике то летаетъ, то скачетъ, то опускается на землю, совершивъ свой граціозный, хореграфичесійй полетъ (рис. 129). Большинство летающихъ фигурокъ Нике, храмъ которой красовался въ Аѳинахъ, очевидно были предназначены для подвѣшиванія. На другихъ вазовыхъ рисункахъ характерно положеніе рукъ, поддерживающихъ платья, какъ будто окрыляютъ идущихъ на битву (рис. 130).

(Рис. 131).

Что же касается Эроса, то всѣ встрѣчаемыя изображенія его на вазахъ, въ смыслѣ оркестики, почти тождественны. Этотъ божокъ сладострастія представленъ большею частью крылатымъ и танцующимъ (Рис. 131).

Въ виду наклонности къ хореграфическимъ упражненіямъ разныхъ божествъ, представители духовенства естественно старались ихъ использовать для своихъ религіозныхъ цѣлей. Геній пластики, музыки и мимики служилъ имъ могущественнымъ орудіемъ для приданія торжественности священнодѣйствіямъ. При этомъ, можно замѣтить, что, благодаря духовенству, танцы впадали даже въ область чудодѣйственныхъ легендъ, утверждавшихъ о существованіи Эмпузы, вѣчно вертящейся, или Протея, принимавшаго удивительныя, разнообразныя формы во время танцевъ, или Лалій, имѣвшихъ способность дѣлать странныя превращенія. Слѣдуетъ, однако, признать, что всѣ эти фантастическіе образы были созданы, благодаря дѣйствительно существовавшимъ ловкимъ плясунамъ, не имѣвшимъ себѣ равныхъ въ своей поразительной виртуозности и порождавшимъ пріукрашенныя о нихъ легенды.

Отношенія самого грека къ своимъ божествамъ были очень несложны. Въ продолженіе всей исторіи Греціи, преобладало наивное міросозерцаніе. Въ пестрыхъ вѣрованіяхъ замѣчается полное отсутствіе догматовъ, благодаря чему богопочитаніе совмѣстно съ ритуальными дѣйствіями проникало одинаково успѣшно во всѣ сферы общественной и частной жизни грека. Хореграфическое искусство, какъ неразлучный спутникъ всякаго торжества и праздника, было такимъ образомъ вызвано къ жизни религіей, гдѣ культъ игралъ первенствующую роль. Каждый танецъ, въ храмѣ, на улицѣ или дома всегда носилъ въ себѣ что-то „божественное".

На сколько различны были культовыя формы, на столько разнообразны были и хореграфическіе ихъ спутники. Исполняли не только самые скромные, сдержанные танцы, гдѣ

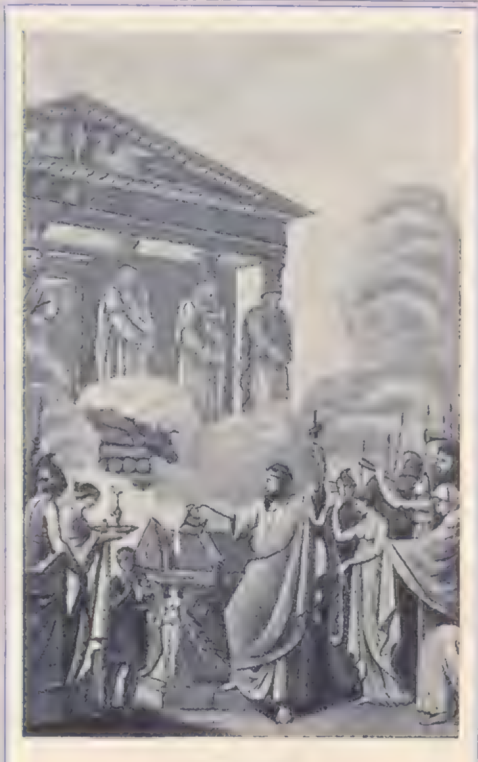
сказывалась нерѣдко глубокая созерцательная мысль, но, также, во время таинственныхъ порывовъ къ природѣ и къ душѣ человѣка, танцы доводили исполнителей до состоянія полнаго изступленія. Религіозное чувство особенно сильно сказывалось у женщинъ, которыя приходили въ такое состояніе экстаза, что всякія нравственныя нормы утрачивались и бѣшеная, дикая пляска довершала неистовство переодѣтыхъ сатировъ и менадъ.

## II.

Назначеніе священныхъ танцевъ. Танцы во время священнодѣйствій. Жрецы и слуги ихъ. Обиліе праздниковъ. Списокъ праздниковъ.

Священные танцы происходили во время священнодѣйствій въ храмахъ, въ жилищахъ первоклассныхъ боговъ. Тутъ находился жертвенный алтарь, вокругъ котораго жрецъ со слугами правилъ культъ; одѣтый въ неопоясанный, пурпуровый хитонъ, съ длинными волосами, жрецъ „танцовалъ" вокругъ алтаря, то есть медленно двигался, дѣлая величественные жесты, и принималъ разныя позы (рис. 132). Храмъ строился не какъ мѣсто сборища вѣрующихъ, а какъ жилище божества, въ честь котораго онъ созидался.

Второстепеннымъ божествамъ, имѣющимъ отношеніе къ разнымъ царствамъ природы, приносились жертвы въ поляхъ и священныхъ рощахъ; тутъ танцамъ было отведено видное мѣсто и въ нихъ принимали участіе и посторонніе.



(Рис. 132).

Приступая къ описанію священныхъ танцевъ, слѣдуетъ, прежде всего, пояснить назначеніе ихъ. Оно заключалось въ чествованіи божества посредствомъ внѣшнихъ проявленій, состоявшихъ изъ ритмичныхъ

тѣлодвиженій. Святой энтузіазмъ долженъ былъ овладѣвать танцующимъ, который, при помощи видимыхъ знаковъ, долженъ былъ стараться объединить свою душу съ божествомъ. Обрядовый энтузіазмъ, доходившій иногда до изступленія, какъ мы уже говорили, создалъ оргіастическіе танцы.

**Музей въ Неаполѣ.** (Рис. 133).

Эта форма оркестики служила для выраженія не только публичнаго энтузіазма уличной толпы, но и какъ ритуальное дѣйствіе въ храмахъ, особенно, передъ алтаремъ Діониса (рис. 133).

Участвовавшія въ священнодѣйствіяхъ танцовщицы назывались Іеродулами (рис. 134 и 135). Въ храмахъ, по указанію жрецовъ, онѣ исполняли свои танцы передъ жертвенниками. Какого рода были эти танцы, опредѣлить трудно. Судить о нихъ можно только по иконографіи на античныхъ вазахъ и рельефахъ. На вазахъ можно видѣть, что танцовщицы мелкими шагами ходили кругомъ алтарей, то вправо, то влѣво; большею частью двигались на полупуантахъ; вертѣлись, кружились; дѣлали символическіе жесты; то складывали руки, то поднимали ихъ къ верху. Составить же себѣ представленіе о томъ, были-ли установленныя для каждаго божества, въ отдѣльности, какія нибудь спеціальныя „па“ — представляется затруднительнымъ, за неимѣніемъ точныхъ по этому предмету историческихъ указаній. Вопросъ этотъ, вѣроятно, навсегда останется неразрѣшеннымъ. Извѣстно только, что во время жертвенныхъ пиршествъ наступало общее веселье и происходили хороводныя пляски. Участвовали юноши и дѣвицы, которые гибкостью торса, граціозными ритмичными движеніями, имѣли возможность блеснуть талантомъ и красотою. Это замѣчается и на рельефахъ, относящихся къ раннему періоду греческой культуры, когда искусства вообще не достигли того совершенства, которое выразилось впослѣдствіи, въ блестящій періодъ Эллады (рис. 136).

(Рис. 134).

(Рис. 135).

**Рельефъ ранняго періода, найд. на о. Кипрѣ. Жертвоприношеніе, танцы и трапеза.** (Рис. 136).

(Рис. 137).

(Рис. 138).

Только благодаря рельефамъ и рисункамъ художниковъ, передъ нами оживаетъ античное хореграфическое искусство (рис. 137 и 138). Каждая поза іеродулъ, принимаемая ими при исполненіи священныхъ танцевъ, проникнута строгимъ, поэтическимъ стилемъ, соотвѣтствующимъ переживаемому во время священнодѣйствія моменту. Гармонія движеній и позы до крайности характерны и почти не поддаются тому подражанію, къ которому тщетно стремятся возстановители греческаго искусства на современныхъ балетныхъ сценахъ. Каждое движеніе, выраженное въ рельефахъ, показываетъ, что едва прикрытая гречанка до глубины души проникнута ритмомъ. Механическая сторона хореграфіи совершенно ускользаетъ отъ вниманія наблюдателя и первенствующимъ лейтъмотивомъ танца остается его духовная сторона. Чувствуется, что іеродула занята не столько техникой танца, сколько переживаніемъ того религіознаго экстаза, которымъ проникнуто все существо этой культовой танцовщицы. Тутъ, нагляднымъ образомъ, обрисовывается красота и прелесть античнаго, благороднаго искусства съ его содержательнымъ, внутреннимъ смысломъ.

Священные танцы, такимъ образомъ, выражали собою весь кодексъ страстей гречанки, примѣняемыхъ ею и къ обыденной жизни. Это и было причиною того, что танцы, рожденные подъ благословеннымъ небомъ Эллады, были самою жизнью.

Разнузданно танцуя оргіастическія пляски во славу Діониса или Афродиты, гречанка была одинаково красива и пластична, какъ и во время благородныхъ танцевъ, во время священнодѣйствія передъ алтарями Аѳины и Артемиды. Разнообразіе рѣз-

(Рис. 139).

кости и выразительности не мѣшали общей гармоніи стиля (рис. 139). Вездѣ сказывалась мятежная душа, ищущая исхода для своихъ разнообразныхъ вожделѣній. И горе и радость проявлялись въ общеніяхъ съ богами. Даже въ самыхъ разнузданныхъ, хореграфическихъ упражненіяхъ сатировъ, силеновъ и вакханокъ, можно отыскать несомнѣнныя черты своеобразной граціи, олицетворенія которой добивались античные ваятели и художники (рис. 140).

Изъ множества античныхъ изваяній и рисунковъ можно указать на цѣлый рядъ вакханокъ и фавновъ, которые отличаются идеальною красотою формъ „граціозныхъ" движеній. Одна вполнѣ сохранившаяся на виллѣ Албани, въ Италіи, голова вакханки даетъ точное понятіе объ идеалѣ греческой красоты.

Такимъ образомъ, всѣ греческіе танцы вообще, а священные въ особенности, въ ихъ

(Рис. 140).

свѣтломъ одухотвореніи, представляютъ собою не рядъ пластическихъ позъ и аттитюдъ, какъ мы ихъ видимъ на рельефахъ, но цѣлый циклъ жизненныхъ иллюстрацій античнаго міра. Эти картины наглядно переносятъ насъ подъ свѣтлое небо Эллады, показывая какъ танцовали въ древней Греціи. Въ какую бы форму ни выливался танецъ, былъ ли онъ строго сдержанный или циничный, преисполненный грусти или жизнерадостный — всюду танецъ эллиновъ былъ своеобразно прекрасенъ и служилъ какъ бы дополненіемъ къ хвалебнымъ пѣснопѣніямъ въ честь красоты духа и тѣла.

Обиліе танцевъ въ Греціи объясняется громаднымъ числомъ праздниковъ и торжественныхъ процессій въ честь боговъ.

Во время процвѣтанія искусствъ въ Греціи, въ блестящій вѣкъ Перикла, число праздниковъ въ Аѳинахъ доходило до ста. То были не развлеченія праздной толпы, а національныя, роскошныя, религіозныя торжества, иногда продолжавшіяся по нѣсколько дней.

Тутъ всѣ виды античнаго искусства имѣли возможность развернуться въ полномъ блескѣ своей художественной красоты. О большинствѣ этихъ праздниковъ исторія сохранила мало подробностей. Извѣстны только одни ихъ названія, при чемъ слѣдуетъ замѣтить, что у историковъ миѳологія такъ перепутана съ дѣйствительностью, что отличить басню отъ правды представляется трудомъ почти невозможнымъ.

Ни одинъ изъ такихъ праздниковъ, ни одна изъ духовныхъ церемоній, надо думать, не обходились безъ танцевъ, безъ хороводныхъ плясокъ и безъ праздничныхъ „агоновъ“ — состязаній, получившихъ свое развитіе въ позднѣйшій періодъ греческой исторіи. Особеннымъ почетомъ пользовался гимнастическій „агонъ“, въ которомъ состязались въ борьбѣ, въ бѣгѣ, метаніи копья и пр. (рис. 141). О состязаніяхъ же въ хореграфическомъ искусствѣ, однако, никто изъ писателей не обмолвился ни однимъ словомъ, несмотря на то, что существовалъ и „музическій“ видъ состязаній, обнимавшій область художественныхъ исполненій. Состязались въ игрѣ на разныхъ инструментахъ и, главнымъ образомъ, происходилъ конкурсъ лирическихъ и драматическихъ произведеній.

(Рис. 141).

Съ нѣкоторой, конечно, натяжкой можно допустить, что на этихъ музическихъ состязаніяхъ было отведено мѣсто и представителямъ Музы Терпсихоры. Но это, конечно, гадательно, потому что на античныхъ вазахъ и кратерахъ можно встрѣтить рисунки всѣхъ родовъ „состязаній“ и „игръ“, а танцующихъ конкурентовъ нигдѣ не встрѣчается, за исключеніемъ только состязающихся въ воинственныхъ „пиррическихъ“ (Πυρριχίσται) плясках (рис. 142).

**Хореджъ и хоръ пиррихистовъ. Базисъ найд. въ Аѳинскомъ Акрополѣ.**
(Рис. 142).

Многіе изслѣдователи греческой оркестики нерѣдко впадали въ ошибку, смѣшивая танцы съ общимъ названіемъ праздника. Они давали танцамъ тѣ же самыя названія, которыя были присвоены празднествамъ. Между тѣмъ, на торжествахъ, зачастую, исполнялись совершенно самостоятельные танцы, названія которыхъ совсѣмъ не соотвѣтствовали названію праздника. Отсюда явилась путаница въ опредѣленіяхъ.

Прилагаемъ перечень большинства торжественныхъ празднествъ въ Элладѣ.

# ПРАЗДНЕСТВА ВЪ ГРЕЦІИ.

## КРОМѢ ПИѲІЙСКИХЪ, НЕМЕЙСКИХЪ, ОЛИМПІЙСКИХЪ И ИСТМІЙСКИХЪ ИГРЪ У ГРЕКОВЪ БЫЛИ СЛѢДУЮЩІЯ ПРАЗДНЕСТВА:

***Абидоскія*** — въ честь Геро и Леандра.

***Аграуліи***—въ честь дочери Кекропса.

***Агріанеи***—въ честь умершихъ въ Аргосѣ.

***Агріоніи***—въ честь Діониса. Ихъ описываетъ Плутархъ, удостовѣряя, что во время Агріоніи женщины разыскивали какъ будто исчезнувшаго Вакха.

***Агротеры***—въ честь Артемиды.

***Адонисіи*** — двоякаго рода: въ честь Адониса Греческаго и Адониса Сирійскаго.

***Аиспарантіи*** въ честь Артемиды.

***Алоэны*** сельскіе праздники, въ честь Деметры.

***Амврозіи***—въ честь Діониса.

***Амуръ*** — въ честь этого бога происходили празднества въ разныхъ мѣстностяхъ Греціи и въ разныхъ храмахъ.

***Анацеи*** въ честь Кастора и Полукса.

***Андрогеніи***—въ честь сына Миноса.

***Антестеріи***—въ честь Діониса.

***Апатуріи***—въ честь Діониса и Аѳины Паллады.

***Аполлоніи***—въ честь Аполлона.

***Асклепіи***—Эскулапа.

***Афродизіи***—въ честь Афродиты.

***Ахиллеи***—въ честь Ахиллеса.

***Бедраміи***—во славу Аполлона.

***Бендидіи***—Артемиды.

***Береземіи***—чтобы утишить Борея.

***Брауроніи***—въ честь Діониса.

***Буфоніи***—праздникъ быковъ.

***Вакхическія празднества*** — въ честь Діониса.

***Гегатомофоніи***—въ память ста усопшихъ.

***Гекалезіи*** — въ честь Гекаты и Тезея.

***Генатезіи*** — посвященныя Гекатѣ.

***Гермесіи*** въ честь Гермеса.

***Гераклеи*** —Геракла.

***Гефестиніи*** —Вулкана.

***Гибристики*** въ честь женщинъ, освободившихъ Аргосъ отъ Лакедемонянъ.

***Гидрафоріи*** или праздникъ Потопа.

***Даидіи*** — въ честь Латоны, матери Аполлона.

***Деліи***—тоже.

***Дельфиніи*** въ честь Аполлона.

***Деметреи***—въ честь Деметры.

***Диноліи***—въ честь Зевса.

***Діазіи,*** Діогапіи въ честь Зевса.

***Діоміи*** въ честь Геракла.

***Діонисіи*** въ честь Діониса; таинства.

***Евменидіи*** Евменидовъ.

***Елефтеріи*** въ честь Зевса.

***Емакуріи*** въ Пелопонесѣ: юноши бичевали другъ друга до крови.

***Епиклидіи***—Деметры.

***Іонійскіе***—Аѳины.

***Каннидеиіи*** — въ честь наставника Тезея.

***Карнеи*** — посвященные Аполлону.

***Керамики*** въ честь убитыхъ на полѣ брани.

***Кронеи*** или ***Сатурналіи*** — въ честь Кроноса.

***Лампахироманіи*** — праздникъ свѣтильниковъ.

***Мемектеріи*** въ честь Зевса-Громовержца.

***Метагерніи***—Аполлона.

***Метэкіи*** въ память соединенія двѣнадцати общинъ Аттики.

***Муникаиіи*** Артемиды.

***Паксохъ***—въ честь побѣды Аѳины-Паллады надъ Нептуномъ.

***Немезіи*** —въ память Мараѳонской побѣды.

***Омофагіи*** въ честь Діониса.

***Орайи*** — праздникъ Временъ Года.

***Оскофоріи***—въ память побѣды Тезея.

***Панаѳенеи***—большіе и малые въ честь Аѳины.

***Пандрозіи*** въ честь Аглауры.

***Параліи*** праздникъ корабля, на которомъ отплылъ Тезей для битвы съ Минотавромъ.

***Пианепсіи***—въ честь Аполлона.

***Плинтеріи*** — посвященные Аѳинѣ.

***Поссейдоніи***—въ честь Поссейдона.

***Пріапеи*** особенно извѣстные во время мистеріи въ Лампсакѣ, небольшомъ мѣстечкѣ Греціи.

***Прохаристеріи***—праздникъ созрѣванія плодовъ.

***Прэрозіи***—праздникъ обсѣмененія полей, въ честь Деметры.

***Пзоненіи***—въ честь Аполлона.

Праздники: работниковъ, луны. Праздникъ въ честь Зевса Ликвейскаго.

Въ честь ***Пана.***

Праздникъ ***Прометея.***

Праздникъ ***Музъ.***

***Праздникъ часовъ.***

***Самосскія*** — празднества въ честь Артемиды.

***Самоѳракійскіе таинства*** въ честь Діоскуровъ.

***Сотеріи*** въ честь Зевса.

***Стеніи***—праздникъ женщинъ.

***Спирофоріи*** Аѳины.

***Тлеполеміи***—въ память смерти Тлеполема.

***Фосфоріи*** праздникъ огня.

***Халоиніи***—въ честь Деметры.

***Хроніи***—въ честь Гермеса.

***Элевзинскія*** таинства.

***Эроисидеи***—посвященные Эроту и музѣ Евтерпѣ; танцовали на горѣ Геликонѣ.

***Юноніи***—Геры.

***Фаллофоріи***—Діониса.

***Ѳаргеліи***—Аполлона.

***Ѳемасфоріи***—въ честь Деметры.

***Ѳеоксеніи*** — праздникъ чужихъ боговъ.

***Ѳесмофоріи***—во время посѣва.

***Ѳокиціи***—въ честь Діаны Эфесской.

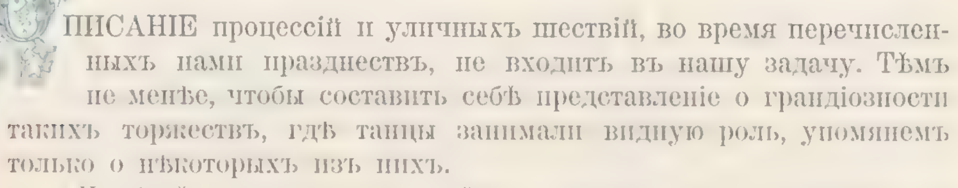
Кромѣ того, было еще множество празднествъ въ честь Аякса, Борея, Неитолема и проч., а также и въ память разныхъ героевъ и именитыхъ гражданъ, во славу одержанныхъ побѣдъ. При этомъ слѣдуетъ отмѣтить, что въ религіозныхъ празднествахъ выражались два противоположныхъ теченія: или строго величественное, или сопровождаемое необузданнымъ весельемъ, что вполнѣ соотвѣтствовало значенію и духу празднуемыхъ боговъ или событій.

ЭЛЕВЗИНСКІЯ
МИСТЕРІИ.

III.

# ЭЛЕВЗИНСКІЯ МИСТЕРІИ.

Элевзинскія мистеріи. Ихъ значеніе. Процессія. Фонтанъ танцевъ. Бѣгъ съ факелами. Процессія корзины. Мистическій балетъ.



Описаніе процессій и уличныхъ шествій, во время перечисленныхъ нами празднествъ, не входитъ въ нашу задачу. Тѣмъ не менѣе, чтобы составить себѣ представленіе о грандіозности такихъ торжествъ, гдѣ танцы занимали видную роль, упомянемъ только о нѣкоторыхъ изъ нихъ.

Наиболѣе значительное мѣсто танцамъ было отведено въ Элевзинскихъ мистеріяхъ, которыя, по словамъ Цицерона, смягчали нравы грековъ и изъ дикаго состоянія невѣжества превратили эллиновъ въ людей, познавшихъ гуманность и добродѣтель. Утверждаютъ, что эти торжества, имѣвшія серьезный государственный смыслъ, будто бы были утверждены въ противовѣсъ разнузданнымъ таинствамъ Діониса. Едва ли, однако, такое толкованіе основательно. Каждое изъ этихъ таинствъ имѣетъ свою исторію и развивалось самостоятельно.

Мы не будемъ входить въ объясненіе сущности и политическаго значенія элевзинскихъ мистерій, сдѣлавшихся государственнымъ культомъ въ Аѳинахъ. Совершеніе ихъ хранилось въ глубокой тайнѣ. Посвященные обязаны были хранить эту тайну подъ опасеніемъ смертной казни. Объясненіе смысла таинствъ не составляетъ предмета нашей исторіи танцевъ. Потому, ограничимся только краткимъ, внѣшнимъ изложеніемъ того, что преимущественно касается Хореграфіи. Элевзинскія мистеріи имѣли крупное значеніе въ жизни грековъ. Платонъ, познавшій тайну этихъ мистерій, говорилъ о нихъ не иначе какъ съ глубокимъ уваженіемъ. Мистеріи эти берутъ свое начало въ догомеровское время.

Вопросъ объ Элевзинскихъ таинствахъ составлялъ предметъ серьезныхъ изслѣдованій многихъ ученыхъ. Со времени появленія трудовъ Крейцера возгорѣлась продолжи-

тельная полемика между извѣстными филологами Германіи и Франціи. О существѣ элевзинскихъ таинствъ спорили Фоссъ, Лобекъ, Гергардъ, Мори, Гиньо. Изъ этой полемики выяснилось, что только, начиная съ VI вѣка, таинства эти оказали сильное вліяніе на религіозныхъ людей, стекавшихся толпами для принятія посвященія, чтобы имѣть право присутствовать при этихъ духовныхъ церемоніяхъ. Несмотря, однако, на всѣ сдѣланныя изслѣдованія, вопросъ о значеніи и о духѣ элевзинскихъ мистерій все таки слѣдуетъ считать далеко не исчерпаннымъ и подающимъ поводъ къ разнообразнымъ толкованіямъ.

**Боги и священнослужители на Элевзинскихъ мистеріяхъ. Кумской рельефъ на вазѣ въ С.-Петербургѣ.** (Рис. 143).

Таинства, въ которыхъ участвовали и боги, и священнослужители (рис. 143), были двухъ родовъ — малыя и большія. Къ большимъ допускались только одни посвященные; малые же служили пере-

(Рис. 144).

ходною ступенью, черезъ которую должны были, очистившись, приготовиться къ посвященію въ большія таинства, при чемъ посвященному обѣщалось блаженство въ будущемъ мірѣ. Въ этомъ однако усомнился философъ Діогенъ, который произнесъ знаменательное изрѣченіе: „неужели посвященный воръ послѣ своей смерти достоинъ лучшей загробной жизни, чѣмъ честнѣйшій человѣкъ, который не былъ посвященъ".

Мистеріи Элевзинскія сначала праздновались одинъ разъ, черезъ пять лѣтъ; затѣмъ онѣ повторялись ежегодно. Первоначально, онѣ длились пять дней, а затѣмъ, добавили еще четыре дня.

Въ Элевзисѣ, небольшомъ городкѣ Аттики, возвышался громадный храмъ Деметры и Прозерпины, которой придавали обликъ свирѣпой и страшной Гекаты. Здѣсь проповѣдывался, ежегодно, догматъ награды и наказаній въ будущей жизни.

(Рис. 145).

Изъ Аѳинъ, двигалась громадная процессія въ Элевзинскій храмъ. Дѣлались частыя остановки, для совершенія очищеній и жертвоприношеній. При этомъ, пѣли гимны и танцовали. Особеннымъ почетомъ пользовалась встрѣчавшаяся на пути таинственная, лѣсистая мѣстность „Фонтанъ чудныхъ танцевъ". Тутъ дѣвицы исполняли граціозныя пляски, изощряясь въ пластическихъ позахъ (рис. 144). Только вечеромъ, при свѣтѣ факеловъ, вступали въ храмъ, гдѣ была устроена сцена для мимическихъ, драматическихъ дѣйствій, созерцаніе которыхъ разрѣшалось только однимъ посвященнымъ. Подтвержденіемъ того, что танцы играли тутъ видную роль, служитъ переданное Аристофаномъ въ его „лягушкахъ" воззваніе: „приди Іахосъ (его смѣшивали съ Вакхомъ)! Приди, чтобы руководить священными хорами посвященныхъ! Увѣнчай ихъ головы миртовыми вѣтвями и заставь ихъ тѣшиться въ веселыхъ, свободныхъ танцахъ, вдохновленныхъ харитами—„граціями" (рис. 145).

Ритуалъ всѣхъ церемоній, во время совершенія таинствъ, остался невыясненнымъ. Извѣстно только, что онъ соотвѣтствовалъ главнымъ эпизодамъ изъ легенды о Деметрѣ, странствующей по вселенной, въ поискахъ за похищенною у нея дочерью Персефоною, увлеченною въ подземное царство мрака (рис. 146). Представленія заключались въ символическихъ церемоніяхъ, имѣющихъ соотношеніе къ переходнымъ стадіямъ переселенія души и ея пребыванію на землѣ.

(Рис. 146).

Удостоившіеся попасть на эти зрѣлища присутствовали при удивительныхъ, символическихъ представленіяхъ, предназначенныхъ для возбужденія въ человѣкѣ религіозныхъ чувствъ и для познанія божественныхъ началъ будущей, загробной жизни. Спектакли происходили въ полномъ мракѣ. Сначала посвященнымъ въ подземныхъ помѣщеніяхъ показывали всѣ ужасы ада, какъ возмездіе за неправедную жизнь. Изъ глубины храма раздавались крики, стоны, мычаніе и всякіе дикіе звуки и выкрики. Сверкала молнія; гремѣлъ громъ. При свѣтѣ моментальной молніи, выступали страшныя видѣнія и призраки. То показывалось чудовище въ видѣ дракона или химеры, то выползали много-

головыя змѣи, то бѣгали псы и звѣри съ десятками головъ, то прыгали и вертѣлись фантастическія рыбы и птицы (рис. 147). Весь храмъ окутывался дымомъ отъ благовоній, щедро раздуваемыхъ жрецами, и въ дыму показывались призраки въ мученіяхъ, цѣпяхъ и проч. Звуки кандаловъ, таинственная музыка, людскіе вопли сопровождали это страшное зрѣлище, приводившее присутствующихъ въ трепетъ, въ чемъ, однако, никто сознаться не дерзалъ. Особенно сильное впечатлѣніе производило то, что мистическая, элевзинская драма не была представленіемъ съ устною рѣчью; это была нѣмая пантомима, исполняемая жрецами, которые при величавомъ молчаніи развертывали передъ зрителями длинную серію чудныхъ картинъ. Священное молчаніе прерывалось только стенаніями и жалобными выкриками Деметры, призывавшей изъ преисподней похищенную у нея дочь. Этимъ выкрикамъ вторили глухіе звуки мѣдныхъ инструментовъ, раздававшихся изъ глубины святилища. Все было подстроено съ цѣлью дѣйствовать на нервы и возбудить ужасъ у присутствующихъ. Послѣ ужасовъ подземнаго царства, посвященныхъ ослѣпляли сіяніемъ неба, гдѣ показывались божества, обѣщающія блаженство въ загробной жизни. Посвященные, по словамъ Аристотеля, чувствовали и вѣрили, въ чаяніи душевнаго безсмертія.

Элевзинское чудище. (Лувр. муз.).
(Рис. 147).

Предполагалось, что всѣ эти таинственныя явленія происходили по велѣнію Гекаты, обладавшей силою вызывать духовъ. Между прочимъ, среди призраковъ неудержимо вертѣлась на одной ногѣ и Эмпуза. Послѣ длинныхъ переходовъ по мрачнымъ трущобамъ съ всевозможными зловѣщими призраками, внезапно передъ глазами зрителей развертывалась картина чудныхъ видѣній, освѣщенныхъ яркимъ свѣтомъ. То была страна блаженства, откуда, по словамъ Плутарха, раздавались нѣжные звуки священныхъ пѣснопѣній, сопровождаемыхъ дивными *плясками* божественныхъ призраковъ; быстрый переходъ отъ мрака къ свѣту былъ настоящимъ театральнымъ эффектомъ, который благодѣтельно дѣйствовалъ на воображеніе „посвященныхъ"; имъ воочію давалась надежда на счастіе въ будущей, загробной жизни. Это подверждаетъ и Пиндаръ, который говоритъ: „счастливъ тотъ, который удостоивался видѣть это зрѣлище, снова ступаетъ на землю. Ему дѣлается извѣстнымъ конецъ его жизни".

Элевзинскія мистеріи въ теченіи тысячи лѣтъ служили доходною статьею для жрецовъ, совершавшихъ обрядъ посвященія. Таинства эти, куда сначала допускались только

(Рис. 148).

„посвященные", въ послѣдствіи сдѣлались доступными для всѣхъ желающихъ. Императорскимъ эдиктомъ, они были строжайше запрещены въ 381 году по Р. Х. Конечно, не подлежитъ сомнѣнію, что подобное мистическое зрѣлище, гдѣ счастливыя, Елисейскія поля перемѣшивались съ огненнымъ адомъ, въ настоящее время еще съ лучшимъ успѣхомъ могли бы быть воспроизведены доморощенными Каліостро, Боско, другими фокусниками и театральными декораторами.

Изъ числа фантастическихъ церемоній въ храмѣ слѣдуетъ отмѣтить „Бѣгъ съ факелами". По храму, мѣрными шагами, по двѣ въ рядъ шествовали женщины, съ факелами въ рукахъ. Выступивши на подмостки, онѣ быстро бѣгали, вертѣлись, осыпая другъ друга искрами отъ факеловъ. Это творилось въ знакъ того, что по мнѣнію вѣрующихъ, огнемъ очищалась душа (рис. 148).

(Рис. 149).

Вечеромъ четвертаго дня къ храму двигалась процессія „Корзины", помѣщенной на громадной колесницѣ, влекомой четырьмя быками. Предполагалось, что въ эту корзину укладывала цвѣты сама Прозерпина въ тотъ моментъ, когда Плутонъ похитилъ ее въ адъ. Эта процессія „Корзины" изображала, въ лицахъ, всю исторію похищенія. Группа танцовщицъ окружала колесницу. Несли на головахъ покрытыя красными шарфами корзинки съ разными символическими аттрибутами. Затѣмъ, несли статую богини, увѣнчанную миртовымъ вѣнкомъ и съ факеломъ въ рукахъ. Тутъ пѣли, танцовали и дѣлали красивыя группы, въ честь благодатной богини плодородія. То былъ настоящій балетъ съ мистическимъ оттѣнкомъ (рис. 149).

Остальные дни были посвящены Эскулапу и другимъ божествамъ, а также народнымъ играмъ и состязаніямъ внѣ храма. Въ послѣдній-же день, процессія тѣмъ же порядкомъ возвращалась въ Аѳины.

# МИСТЕРІИ ДІОНИСА.

# МИСТЕРІИ ДІОНИСА.

## I.

Діонисіи. Происхожденіе трагедіи. Значеніе Діонисій. Экстазъ и культъ женщинъ. Пляски и безуміе на улицахъ и за городомъ. Процессія въ храмъ. Осхофоріи. Антестеріи. Танцы и неистовство Менадъ.

ИСТОРІЯ и жизнь Діониса переполнена разнообразными его приключеніями, сохранившимися въ массѣ фабулъ. Приступая къ описанію танцевъ во славу этого божества, считаемъ умѣстнымъ передать легенду о происхожденіи „Трагедіи“, имѣющей отношеніе къ танцамъ и къ таинствамъ въ честь Діониса-Вакха.

Землевладѣлецъ Икарій прославился тѣмъ, что онъ, первый, началъ культивировать виноградъ. Увидавши, что козелъ поѣдалъ его плоды, Икарій приказалъ зарѣзать этого козла и отдалъ его на съѣденіе своимъ рабамъ. Обрадованные рабы, украсивши себя вѣтвями и листьями, начали плясать вокругъ козла. Эта пляска вошла въ ежегодный обычай во время сбора винограда. Опьяненный народъ изъ деревень стекался въ Аѳины, куда приводили козла и плясали въ рощѣ, около древняго храма Діониса. Благодаря такому недалекому сосѣдству, развлеченіе это постепенно вошло въ составъ религіозныхъ торжествъ, въ честь бога вина Діониса, которому и приносили въ жертву заранѣе обреченнаго козла (рис. 150). Въ это время, жрецы и народъ хоромъ пѣли гимны, которые были названы „Трагедіей“ или „Пѣсней козла“. Эти гимны постепенно перешли не только въ храмы, но и на улицы, гдѣ водили сидящаго на ослѣ толстаго,

полупьянаго мужчину, одѣтаго Силеномъ. Это зрѣлище, какъ утверждаетъ легенда, и дало поводъ сочинить первую, греческую трагедію о Діонисѣ, въ которой, впрочемъ, ничего не было „вакхическаго". Такимъ образомъ, можно сказать, что „трагедія" обязана своимъ происхожденіемъ танцамъ во славу Діониса.

Съ античной вазы.
(Рис. 150).

Изъ всѣхъ боговъ, въ честь которыхъ танцовали греки, Діонисъ-Вакхъ былъ самымъ популярнымъ. Празднества Діониса, въ которыхъ принималъ участіе весь народъ, занимали первенствующее мѣсто въ Аѳинахъ.

Не входя въ объясненіе мистическаго и вмѣстѣ съ тѣмъ художественнаго значенія Діониса въ жизни Эллады, замѣтимъ только, что Діонисъ олицетворялъ въ себѣ крайне разнообразные символы. Онъ считался и благодѣтельнымъ геніемъ, отцомъ всеобщаго веселья, творцомъ краснорѣчія и пр. Съ другой стороны, обликъ этого бога въ воображеніи грековъ казался свирѣпымъ, влекущимъ за собою раздоръ и слѣпое, кровавое безуміе.

Діонисъ породилъ экстазъ и энтузіазмъ, благодаря которымъ искусство получило свое блестящее развитіе.

Только вникнувши въ глубокое значеніе этого дивнаго созданія Эллинскаго духа, сдѣлается понятнымъ, почему таинства Діониса отличались особеннымъ шумнымъ, артистическимъ характеромъ.

Громадное значеніе Діониса дѣлается еще болѣе понятнымъ, въ виду того, что Діонисъ былъ любимымъ божествомъ женщинъ. Прекрасный полъ обожалъ его какъ кумира, дающаго волю женскому, страстному экстазу. Подобно женщинамъ всѣхъ странъ, и греческая женщина особенно легко дѣлалась жертвою мистическихъ безумствъ. Съ беззавѣтною любовью почитала она пришедшаго съ востока красавца- юношу- бога, который возбуждалъ пылъ ея страстныхъ вожделѣній.

(Рис. 151).

Гречанки толпами бѣгали за божественнымъ учителемъ Діонисомъ, чтобы посвятить себя его культу, чтобы познать тайну священной науки, въ которой гречанка, въ упоеніи чувствъ и въ сладости экстаза, жаждала найти очищеніе своей души. (Рис. 151). Благодаря такому страстному культу, пляски во славу Діониса имѣли особенно типичныя черты. Плясали рѣзко, разнузданно, исполняя неистовые, порывистые танцы, доходившіе въ своихъ движеніяхъ до фанатическаго безумія. Плясали, съ цѣлью возбудить нервы и такимъ путемъ надѣясь очистить свою жизнь для вступленія въ лучшій, блаженный міръ.

Рельефъ въ Луврѣ.
(Рис. 152).

Будучи покровителемъ винограда и вина, Діонисъ былъ олицетвореніемъ радости и безумнаго веселья. По понятіямъ эллиновъ, Діонисъ не ходилъ степенно, а все время плясалъ, окруженный существами, единственная забота которыхъ состояла въ танцахъ.

Храмомъ Діониса была сама природа со всѣми ея дарами, веселящими сердце человѣка.

Видимыя, періодическія проявленія природной силы въ жизни пригодныхъ для человѣка растеній, ихъ ростъ, цвѣтъ, плодоношеніе и отмираніе составляли предметъ поклоненія грековъ. Это особенно рѣзко выразилось въ культѣ Діониса, въ честь виноградной лозы. Всѣ фазисы ея вегетаціоннаго періода отмѣчались праздниками и танцами.

При созрѣваніи винограда, праздновались „Осхофоріи". Плясали мужчины, одѣтые въ длинныя, женскія платья. Двадцать юношей съ оливковыми вѣтвями и съ виноградными кистями въ рукахъ, сходились въ длинной процессіи, медленно танцуя, направляясь изъ храма Діониса въ храмъ Аѳины. За ними шла группа дѣвицъ, пѣвшихъ гимны и тоже танцующихъ.

Сборъ винограда давалъ также поводъ къ развлеченіямъ (рис. 152 и 153). Праздновали также и время „выжимокъ" (рис. 154).

(Рис. 153).

Въ деревняхъ, крестьяне предавались безумному веселью, во время празднованія „Антестерій", т. е. цвѣтущаго весенняго праздника. Этотъ же праздникъ перешелъ и въ Аѳины, гдѣ пѣли и плясали въ продолженіи трехъ дней (рис. 155). Каждый изъ нихъ имѣлъ свое названіе: день боченковъ—мѣховъ, день чашъ и день треножниковъ. Первый день былъ посвященъ исключительно Діонису. Вино лилось въ изобиліи. Раздавались призы тому, кто выпьетъ

больше вина, исполнивши танецъ „Асколіасмосъ“, состоявшій въ томъ, что танцоръ, обязанъ былъ на одной ногѣ плясать на раздутыхъ мѣхахъ, что вызывало всеобщее

(Рис. 154).

безформенное веселье. Во второй главный день, праздникъ принималъ священный, національный характеръ. Собирались на общее, публичное пиршество; передъ каждымъ участникомъ ставилась опредѣленной мѣры чаша вина; тутъ происходило настоящее состязаніе въ пьянствѣ. Честь воздавалась тому, кто больше выпьетъ. Царь — Архонтъ лично

(Рис. 155).

раздавалъ призы. Въ этотъ же день жена царя Архонта, въ сопровожденіи четырнадцати почтенныхъ женщинъ, совершала въ глубинѣ храма торжественное жертвоприношеніе

Діонису. Это было цѣлое символическое представленіе, изображавшее обрученіе супруги Архонта съ Діонисомъ. Несомнѣнно, что во время этой церемоніи женщины „танцовали“, дѣлая скромные, величественные жесты (Рис. 156). Во время процессій, сопровождавшихся плясками, которымъ нельзя подъискать подходящаго названія, участвующіе бросали въ толпу массу сарказмовъ въ воспоминаніе о происхожденіи „божественной трагедіи“. По окончаніи пиршествъ третьяго дня, народу кричали: „Принимайтесь снова за работу, Антестеріи кончились“!

Съ античной вазы. Неапол. музей. (Рис. 156).

Особенно шумно праздновались „великіе Діонисіи“, продолжавшіеся три дня. Эти праздники были въ почетѣ во многихъ городахъ Греціи. Ихъ называли „городскими Діонисіями“, въ отличіе отъ сельскихъ.

Въ особенно же рѣзкой формѣ вылились они въ Аѳинахъ. Изо всѣхъ праздниковъ въ честь Діониса, „Великіе Діонисіи“ были самыми торжественными, шумными, не смотря на ихъ не особенно древнее происхожденіе.

Діонисъ съ танцующей свитой.
(Неаполит. музей).
(Рис. 157).

Особенно блестящи были Діонисіи въ Аѳинахъ, во время пышнаго разцвѣта въ этомъ

городѣ литературы и искусствъ. На эти праздники стекался народъ со всѣхъ концовъ Греціи. Были Діонисіи -осенніе и зимніе.

Каждое изъ этихъ празднествъ подраздѣлялось на двѣ части. Первая строгая имѣла литургическій характеръ, съ мистическимъ оттѣнкомъ. То были таинства въ честь Діониса. Вторая — была народною, не только болѣе свободною, но даже разнузданною.

Луврскій музей.
(Рис. 158).

Культъ Діониса принято называть „Вакханаліями", то есть тѣмъ именемъ, подъ какимъ они были извѣстны въ Римѣ, куда они перешли изъ Эллады.

Согласно Миѳологіи, самъ богъ вина требовалъ, чтобы все живущее на землѣ, способное веселиться, принимало участіе въ оргіяхъ въ честь Діониса, такъ какъ онъ самъ, будто-бы, родился, танцуя. Въ лицѣ Діониса праздновался богъ-Освободитель, то есть тотъ, который освобождаетъ землю отъ зимняго покрова, тотъ который снимаетъ съ человѣка его жизненныя заботы и невзгоды; тотъ, который, возрождая природу къ новой жизни, даетъ свободу и всему живущему на землѣ.

Діонисъ, согласно миѳологіи, всегда былъ окруженъ многочисленною, веселою свитою второстепенныхъ божествъ, олицетворяющихъ собою различныя силы природы, энергія которыхъ исходила отъ самого Діониса. Силены съ оголенными черепами, Сатиры обитатели лѣсовъ, пастушескій божокъ Панъ—изъ скалистыхъ мѣстностей, Наяды, Нимфы изъ ручьевъ и источниковъ, кормилицы Діониса, Менады—баснословныя, ни боги, ни люди, охотно дѣлившія любовь съ Сатирами; — всѣ они, вмѣстѣ взятые, составляли придворный штатъ бога свободы и вина. (Рис. 157).

Такъ какъ крупную роль въ жизни Діониса играли Сатиры, то считаемъ не лишнимъ сказать нѣсколько словъ о значеніи у грековъ этого получеловѣка и полуживотнаго, прославленнаго своими познаніями въ танцовальномъ искусствѣ. Эта типичная фигура встрѣчается при всѣхъ фазисахъ развитія греческаго искусства. Согласно Гезіоду, Сатиры были братьями Нимфъ.

Съ античной вазы. Луврскій музей.
(Рис. 159).

Пляшущіе весельчаки Сатиры (рис. 158), въ воспоминаніе своего козлинаго происхожденія, сохранили на головѣ козлиные рога и придѣлывали себѣ хвостикъ. Сатиръ встрѣчается почти на всѣхъ празднествахъ и на сценѣ въ качествѣ отдѣльнаго танцовщика или весельчака шута, имѣющаго полумистическое значеніе. Какъ ни безобразны образы этихъ кривлякъ, изображенныхъ въ различныхъ позахъ, какъ ни дики и разнузданны кажутся фигуры этихъ пляшущихъ полулюдей, но тѣмъ не менѣе пляска сатировъ показываетъ, что грекамъ, олицетворявшимъ эту неизмѣнную свиту Діониса, была не чужда неоставляющая эллина красота даже и въ уродствѣ. Это можно усмотрѣть изъ прилагаемаго рисунка (рис. 159) на вазѣ, гдѣ изображенъ хотя и уродливый, но очень искусно

пляшущій сатиръ, съ рѣзко обозначенными мимическими жестами. На сколько живучи были традиціонныя сказанія о Сатирахъ, олицетворявшихъ собою геніевъ порока и сладострастія, можно судить по тому, что сатиры, въ нѣсколько смягченномъ видѣ, вошли и въ христіанскія легенды.

Съ античной вазы.
(Рис. 160).

Въ Аѳинахъ пляска Сатировъ была непремѣннымъ элементомъ во время празднествъ въ честь Діониса. Для удовлетворенія вкуса толпы, создана была комедія или, какъ ее сначала называли, сатирическая драма. Любимымъ занятіемъ миѳическихъ созданій—Сатировъ были пляски, въ обществѣ Нимфъ и Менадъ (рис. 160). Пристрастіе же ихъ къ вину составляетъ черту, объединяющую ихъ съ ихъ владыкою Діонисомъ.

Не входя въ описаніе обрядовой части таинствъ Діониса, замѣтимъ только, что Діонисіи совершались при торжественной и грандіозной обстановкѣ. Изъ деревень и общинъ двигались въ городъ веселыя процессіи, во славу Діониса. Молодежь, одѣтая въ костюмы, присвоенные свитѣ Діониса, открывала шествіе и вмѣстѣ съ взрослыми пѣла „дифирамбы“, сочиненные Пиндаромъ и лучшими поэтами Греціи. Дви-

(Рис. 161).

гались Паны съ козлиными рогами и такими же ногами; скакали Сатиры, едва прикрытые звѣриными шкурами; они пѣли и плясали, потрясая факелами, фіалами съ виномъ и

фалусами. Менады, Вакханки, Нимфы вертѣлись, кружились, слѣдуя за многочисленными колесницами, нагруженными виномъ; танцился на ослѣ полупьяный, грузный, съ отвислымъ животомъ Силенъ, постоянно кричавшій, чтобы ему поднесли вина. За Силеномъ несли статую самого Діониса въ ослѣпительномъ, пурпуровомъ, зашитомъ золотомъ одѣяніи. За нимъ снова толпилась его безпорядочная свита въ образѣ Фавновъ, Сатировъ, Менадъ, Тіадъ, Амадріадъ, которые несли фалусы—эмблемы плодородія. Все скакало, грохотало, смѣялось неудержимо. Веселье было заразительное, передававшееся отъ одного къ другому.

Античная ваза. (Рис. 162).

мѣвшимъ. Старъ и младъ принимали участіе въ разнузданной пляскѣ, неподдающейся описанію (рис. 161).

Симметріи въ танцахъ, конечно, никакой не было. Плясалъ кто какъ могъ и умѣлъ. Это были не правильно организованные танцы,

Въ своемъ пьяномъ весельи, народъ казался обезу...

которымъ можно было присвоить опредѣленное названіе; нѣтъ,—это была процессія въ танцахъ, гдѣ безпрестанно смѣнялись отдѣльныя пантомимныя сцены. Прикрытые уродливыми масками Сатиры, въ порывѣ любовныхъ вожделѣній, преслѣдовали Менадъ, не отличавшихся цѣломудріемъ. Плясали разнообразно. То выскочитъ одиночка-танцовщица и среди ликующей толпы исполняетъ самостоятельную пляску, имѣвшую аллегорическій смыслъ. То видвинется пара или нѣсколько обнявшихся нимфъ (рис. 162) и сатировъ, въ лицахъ, изображающихъ легенды о Зевсѣ и Ледѣ, о лабиринтѣ Тезея и пр. Неистово вертѣлись отдѣльныя групы (рис. 163 и 164). Всѣ они смѣшивались въ общемъ хаосѣ, представляя собою пестрый маскарадъ разныхъ картинъ и дѣйствій, которыя можно было-бы назвать сценическими. Толпа исполняла чисто вакхическія пляски Фалликонъ, Бахіоке и другія, постыднаго свойства. Среди народа находились и присяжные Фаллогоны, носившіе фалусы на концѣ пики. Лицо ихъ было прикрыто уродливыми масками изъ древесной коры. Во время танцевъ, пѣли распутныя пѣсни. Комическія движенія, конвульсивные прыжки вызывали общій смѣхъ, который усугублялся еще тѣмъ, что на головахъ плясавшихъ были надѣты неприсвоенные имъ лавровые вѣнки.

Шумъ и трескъ громкихъ музыкальныхъ инструментовъ, выкрики безумной радости, хлопанье въ ладоши, безформенные скачки, гоготаніе — сливались въ общій стонъ и гулъ. То былъ дикій концертъ, возвѣщавшій приближеніе шумной процессіи.

Античная ваза. (Рис. 163).

Античная ваза. (Рис. 164).

Нерѣдко, толпа останавливалась: создавала временные алтари, приносила жертвы и въ честь веселаго божества плясала вокругъ жертвенниковъ. „Эвое! Бахе!“ подхватывалъ хоръ, и снова раздавались звуки тимпановъ, кроталовъ и двойныхъ флейтъ. Пляска дѣлалалась оживленнѣе и развязнѣе. Все вертѣлось, кружилось въ безумномъ экстазѣ. Статую Діониса несли сначала на Агору, куда двигалась и безумная толпа, чтобы любоваться плясками, около алтаря 12 боговъ. Затѣмъ, самый шумный видъ принимало шествіе, приблизившись къ зданію Ака-

деміи, гдѣ передъ храмомъ Діониса совершались жертвоприношенія. Къ вечеру, при свѣтѣ зажженныхъ факеловъ, эфебы уносили статую Діониса въ театръ, гдѣ она оставалась въ теченіи четырехъ дней, чтобы присутствовать при плясках и представленіяхъ, во славу бога вина и веселья. Передъ Аѳинянами и пріѣзжими иностранцами показывались всѣ чудеса аттическаго театра, возросшаго подъ покровомъ религіи Діониса, считавшагося лучшимъ его вдохновителемъ. Аѳиняне, сидѣвшіе на скамьяхъ этого театра, могли съ гордостью сказать, что празднуемый ими Діонисъ былъ дѣйствительно богомъ—Освободителемъ отъ всякихъ жизненныхъ тяготъ.

Съ закатомъ солнца, вакханалія принимала еще болѣе разнузданный характеръ. Зажигались факелы, и въ полумракѣ оргіи продолжались. Тутъ было неописуемое смѣшеніе человѣческихъ тѣлъ, трепещущихъ, обнаженныхъ грудей, изможженныхъ лицъ, растрепанныхъ волосъ и разодранныхъ одеждъ. Какое то свирѣпое изступленіе и дикій восторгъ охватывали обезумѣвшую, двигавшуюся толпу.

„Эвоэ, Діонисъ, Эвоэ!“ раздавалось отовсюду.

Мало того! Вся эта грохочущая масса рвалась за черту города въ ближайшіе лѣса и скалистыя мѣста. Мужчины бѣжали за женщинами и наоборотъ. Запекшіяся отъ вина уста жаждали поцѣлуевъ. Ночной мракъ скрывалъ всѣ излишества, творимыя подъ чащею таинственныхъ, оливковыхъ деревьевъ. Только съ появленіемъ алыхъ лучей восходящаго солнца стихалъ шумъ оргіи. Одни только распростертыя на мху тѣла истощенныхъ Менадъ и Сатировъ свидѣтельствовали о бурно проведенной ночи (рис. 165).

Среди веселящейся толпы, можно было видѣть и Гермеса, руководившаго плясками. Даже цѣломудренную Аѳину не стыдились показывать среди безумной оргіи. Въ позднѣйшую эпоху жизни Эллады, замѣчается на этихъ оргіяхъ присутствіе чуть-ли не всѣхъ боговъ Олимпа, объединившихся подъ знаменемъ Діониса. При этомъ, греческая оркестика выражалась въ еще болѣе рѣзкой формѣ. Тѣлодвиженія были еще разнузданнѣе; сильнѣе опрокидывались корпуса и торсы; чисто конвульсивныя движенія и головокружительное верченіе—составляли заурядные темпы вакхической пляски. Эта яркая форма культа служила и яркимъ выраженіемъ ритуальнаго экстаза вакхановъ и вакханокъ.

Конечно, въ вакханаліяхъ искусство танцевъ не имѣло мѣста.

Плясавшіе, вслѣдствіе личнаго индивидуальнаго темперамента, не могли подчиниться опредѣленному ритму или какимъ либо соразмѣреннымъ правиламъ. Подчинялись экстазу, выражавшемуся у каждаго въ особой, своеобразной формѣ.

Всѣ эти танцы можно причислить къ одной категоріи—фаллическихъ. Исполнители большею частью „фаллофоры“ съ изображеніями Пріапа на шеѣ, едва прикрытые овечьей шкурой, неистовствовали въ самомъ широкомъ значеніи этого слова.

(Съ картины К. Маковскаго).
(Рис. 165).

## II.

Смыслъ мистерій Діониса. Символическое ихъ значеніе. Характеристика античной Менады. Покровительство Діонисіямъ.

ОБЪЯСНЕНІЕ смысла „Вакханалій“ дала блестящая фантазія Эврипида—въ его піесѣ „Вакханка“, гдѣ дѣйствуютъ миѳическія и идеальныя „Тіады“, предающіяся безумнымъ оргіямъ на веретенѣ Парнаса. Одухотворенныя Діонисомъ, воодушевленныя неудержимою силою, Вакханки Еврипида безумно пляшутъ и скачутъ по горамъ и долинамъ, опрокинувши головы, обвитыя вѣнками изъ змѣй. Превратившись въ свирѣпыхъ Менадъ, онѣ рвутъ на части встрѣчныхъ дикихъ животныхъ и все время пляшутъ... пляшутъ... до полнаго истощенія силъ.

Прошли вѣка. Вакханаліи постепенно теряли свой символическій смыслъ. Онѣ постепенно превращались въ непокрытый развратъ.

Такія оргіи легко объясняются тѣмъ, что духовный ихъ смыслъ постепенно утрачивался. Онѣ сдѣлались исключительно праздникомъ радости и веселья. Толпа находила оправданіе своему безумію въ символическомъ значеніи торжества. „Душѣ" умершей виноградной Лозы, въ благодарность за ея плодородіе, приносили дары и, посредствомъ плясокъ, чествовали ея благодатную силу. Всѣ эти праздники, соединенные съ драматическимъ, мистическимъ дѣйствіемъ, знаменовали общее счастіе и довольство.

Совсѣмъ другое значеніе и другой смыслъ имѣли Діонисіи зимніе. Тутъ проявлялось уже не веселье, а горе, выражавшееся въ еще болѣе безумномъ экстазѣ участвующихъ, экстазѣ доходившемъ до полной потери самообладанія.

Въ то время, когда наступала зима и виноградная лоза въ поляхъ стояла обнаженною, она казалась умершею. Греки считали, что ихъ покинулъ веселый Діонисъ, что онъ

(Рис. 166).

исчезъ съ лица земли. Куда-же онъ пропалъ? Не унесли-ли его злые духи въ морскія пучины или въ подземныя царства? Не похитили-ли его титаны? Куда скрылось ихъ любимое божество? Требовалось розыскать его и снова водворить на землю.

Для разрѣшенія этой таинственной задачи и для прославленія того-же якобы исчезнувшаго Діониса устраивались зимніе Діонисіевы мистеріи, куда допускался одинъ только женскій полъ. То было царство однихъ Менадъ и Вакханокъ.

Особенно рѣзко и дико выражался мистическій экстазъ представительницъ прекраснаго пола въ Ѳивахъ, мѣстѣ рожденія Діониса. Тутъ безуміе выходило за предѣлы возможнаго.

Въ эти дни, какъ утверждаютъ писатели того времени, жены и дочери гражданъ покидали свой домашній кровъ (рис. 166). Въ подражаніе миѳическимъ Менадамъ Еври-

нида, почти обнаженныя, едва прикрытыя звѣриными шкурами, оплетенныя плющемъ, убѣгали онѣ изъ дому, подобно полоумнымъ. Въ волосахъ ихъ были вплетены змѣи, которыя обтягивали покрытое потомъ чело. Въ рукахъ онѣ держали обвитыя засохшимъ виноградомъ палки и постоянно потрясали ими, въ знакъ своего отчаянія. Имъ не нужно было ни пищи, ни питья. Онѣ довольствовались отрываемыми кусками сырого мяса, предназначеннаго для жертвоприношенія. Бросали и это мясо, находя подкрѣпленіе своихъ силъ въ религіозномъ экстазѣ.

Античная ваза.
(Рис. 167).

Съ растрепанными волосами, полуобнаженныя бѣгали онѣ ночью по улицамъ, при свѣтѣ факеловъ и подъ звуки кимваловъ (рис. 167). Неистовые вопли, дерзкіе жесты и сладострастныя позы характеризовали безуміе этихъ женщинъ. Нервная, судорожная экзальтація приводила въ разстройство мысли и чувства женщинъ, казавшихся исчадіями ада.

Когда утратившая разсудокъ и силу воли Менада плясала со змѣями, обвивавшими ея руки, съ кинжаломъ или тирсомъ въ рукахъ, которыми она потрясала то вправо, то влѣво, казалось, что въ нее вселился самый духъ безумія или даже то самое божество, которое посвящало ее въ званіе лучшей своей жрицы (рис. 168). Неистовый экстазъ Менадъ доходилъ до изнеможенія, до истощенія силъ. Менада, тяжело дыша, падала и затѣмъ вскакивала и снова плясала, и долго плясала, выгибаясь въ самыхъ рискованныхъ позахъ.

То была символическая пляска безумнаго отчаянія, вслѣдствіе утраты любимаго бога веселья и радости. Поэзія Еврипида въ его „Вакханкахъ“, а также античныя картины вакханалій на рельефахъ и вазахъ даютъ полное понятіе объ этихъ удивительныхъ танцовщицахъ. Граціей проникнуты ихъ фигуры. Быстро и горячо пляшутъ онѣ передъ алтаремъ божества; священный огонь, въ гордомъ тѣлѣ, сказывается въ каждомъ жестѣ обезумѣвшихъ танцовщицъ. Дикимъ пламенемъ проникнуты ихъ помыслы, но въ нихъ, однако, нѣтъ ничего эротическаго. Такова характеристика античной Менады, ритмично пляшущей подъ звуки пѣснопѣнія, слова и текстъ котораго повторяются въ тѣлодвиженіяхъ пляшущихъ. Тутъ не словами, а посредствомъ ритма и гармоніи выясняются испытываемыя страданія. Подобные хороводы Менадъ составили для поэтовъ излюбленную художественную тему и постоянно повторяющіеся мотивы, прошедшіе черезъ всѣ вѣка цвѣтущей эпохи Греціи.

Античный рельефъ.
(Рис. 168).

Только уже въ позднѣйшее время, строго символическій характеръ постепенно угасалъ, уступая мѣсто реальнымъ образамъ, и Менады стали появляться и танцовать не однѣ, а съ ихъ спутниками, мужчинами—Сатирами, благодаря чему, рисунокъ танцевъ, изъ скромнаго, превратился въ чувственно-разнузданный.

Неаполитанскій музей.
(Рис. 169).

Какъ на болѣе характерныя фигуры пляшущихъ Менадъ, можно указать на вазу, хранящуюся въ Неаполѣ (рис. 169) и на чашу Гіерона въ Берлинскомъ музеѣ (рис. 170). На чашѣ Гіерона, двѣ Менады танцуютъ другъ противъ друга. Онѣ поглощены танцемъ, которому предаются съ полною любовью. На Неаполитанской вазѣ, напротивъ, чувствуется мотивъ страданія. Танцуютъ вдвоемъ съ разнымъ ритмомъ. Видно, что это не забава, а молитвенный танецъ.

Впрочемъ, взгляды на значеніе Менадъ измѣнялись у разныхъ историковъ, потому точно и окончательно опредѣлить ихъ смыслъ и значеніе едва-ли возможно.

Кромѣ ежегодныхъ Діонисій, черезъ каждые три года, въ Афинахъ праздновались „Великіе Діонисіи“, съ гораздо болѣе мягкимъ оттѣнкомъ. Этотъ праздникъ знаменовалъ блескъ афинскаго благоденствія. Чудную статую Діониса, сдѣланную изъ золота и слоновой кости, носили изъ храма въ храмъ. Участіе въ процессіи принимали и воины, и жрецы, и весь служилый народъ. Впереди шли группы красивѣйшихъ дѣвственницъ, избранныхъ изъ знатнѣйшихъ семействъ. Покрытыя бѣлыми одеждами, онѣ медленно переступали, стыдливо опустивши головы, пѣли гимны во славу чествуемаго божества. Другая группа женщинъ, задрапированная легкими тканями, несла на головахъ золотыя корзины, наполненныя благоуханіями и аттрибутами богослуженія. То была молодость, въ ореолѣ скромности и въ сознаніи своей художественной красоты.

Чаша Гіерона. Берлинскій музей.
(Рис. 170).

Затѣмъ, шла разнокалиберная свита Діониса—Сатиры, Менады и др. Но эта безпорядочная толпа держала себя значительно скромнѣе, чѣмъ на ежегодныхъ вакханаліяхъ. Толпа двигалась къ

(Съ картины Семирадскаго).

храму, чтобы насладиться лицезрѣніемъ плясокъ вокругъ алтаря двѣнадцати боговъ Олимпа.

Пляски во время Діонисій вселились въ плоть и въ кровь грековъ. Они находили себѣ покровителей и въ лицѣ властителей Греціи. Такъ, разсказываютъ, что при Птоломеѣ, философъ Деметрій обвинялся въ томъ, что онъ насмѣхался надъ танцами въ честь Вакха, прозваннаго нѣкоторыми поэтами „богомъ-плясуномъ". Чтобы спасти свою жизнь, этотъ философъ, по приказу Птоломея, вынужденъ былъ напиться съ ранняго утра и, въ присутствіи царя и придворныхъ, обязанъ былъ танцовать, одѣтымъ въ женскій костюмъ.

# ВО СЛАВУ БОЖЕСТВЪ.

Почитаніе боговъ. Пѣсни—пляски. Музыкальныя мелодіи. Гимнъ Аполлону. Порицатели античныхъ танцевъ. Неосновательность ихъ мнѣній.

Всѣ духовныя торжества сопровождались пѣніемъ гимновъ и танцами, во славу чествуемыхъ божествъ. Танцовали вокругъ статуй и жертвенниковъ. Почитаніе боговъ было такъ велико, что цѣлыя общества танцоровъ и пѣвцовъ совершали паломничества въ мѣста, посвященныя разнымъ божествамъ. Женщины, дѣти и даже старики смѣшивались въ одну общую группу для участія въ священныхъ танцахъ.

Не безъ основанія можно заключить, что прототипомъ священныхъ танцевъ были народныя пѣсни—пляски. Когда утвердилась религія, то пляски эти вылились въ болѣе опредѣленныя нормы и вошли въ ритуалъ священныхъ торжествъ. Нормы эти, конечно, были согласованы съ характеромъ божествъ и символическимъ ихъ значеніемъ. Такъ, въ оргіастическихъ танцахъ сказывался мятежный духъ Діониса; танцы во славу Аѳины, Аполлона—проникнуты были изяществомъ и благородствомъ стиля, въ честь Афродиты имѣло мѣсто сладострастіе и проч.

Музыка къ этимъ античнымъ танцамъ, къ сожалѣнію, утрачена. Опыты, сдѣланные для возстановленія „мелодій“, нельзя считать достовѣрными. Уловлены темпы, характеризующіе духъ танцевъ, и только въ очень недавнее время французскому ученому Рейнаху, по надписямъ на мраморныхъ обломкахъ, хранящихся въ Дельфійскомъ музеѣ, удалось

воспроизвести текстъ двухъ гимновъ. По мнѣнію Рейнаха, эти гимны исполнялись спеціально приходившими въ Дельфы артистами изъ театра Діониса въ Аѳинахъ. Ихъ пѣли во славу Аполлона во время духовнаго въ его честь торжества въ Дельфахъ.

Пѣли хоромъ гимны и подъ звуки двойной флейты и киѳары танцовали. Тѣмъ же ученымъ къ тексту Дельфійскихъ гимновъ, путемъ анализа ритмическихъ знаковъ на надписяхъ, подогнана мелодія, переведенная имъ на современныя музыкальныя ноты. Воспроизводимъ начало этого гимна: „Вы, получившіе въ наслѣдіе Геликонъ съ темными лѣсами, вы, красующіяся дивными руками дочери громоноснаго Зевса, бѣгите сюда, чтобы

(Рис. 171).

плѣнить пѣніемъ вашего брата Феба съ золотыми волосами, который со скалъ Парнаса, въ сопровожденіи знатныхъ Дельфійцевъ, стремится къ чуднымъ кастильскимъ ручьямъ“ и пр. и пр.

Очевидно, что танцы были тутъ неразлучны съ пѣніемъ.

Полагаемъ не безъинтереснымъ привести переложеніе греческихъ знаковъ на современныя музыкальныя ноты (рис. 171).

Конечно, достовѣрность этого переложенія лежитъ на отвѣтственности его автора, но во всякомъ случаѣ документъ этотъ представляетъ собою интересный опытъ розыска античной мелодіи.

Невольно вспоминаются при этомъ мнѣнія разныхъ педантовъ хореграфовъ, которые во что бы то ни стало старались свергнуть съ пьедестала красоту античныхъ танцевъ. Влюбленные въ классическую балетную школу, получившую право гражданства въ париж-

ской и италіанскихъ танцовальныхъ академіяхъ, они признали, что греки не умѣли танцовать, а только бѣгали, скакали и маршировали. Какое заблужденіе!

Неужели эти порицатели не могли усвоить себѣ простой истины, что сравненія въ данномъ случаѣ не могутъ имѣть мѣста. Греческая оркестика не можетъ быть сравниваема съ современными балетными танцами, съ ихъ выработанною вѣками техникою, состоящею изъ массы разнообразныхъ темповъ, арабесокъ и всякихъ хореграфическихъ завитковъ. Отъ теперешнихъ исполнительницъ требуются чистота, корректность каждаго па, всякаго движенія, требуется выворотность ногъ, правильность постановки всего корпуса, эстетическая согласованность движеній рукъ и ногъ и прочая танцовальная премудрость, создавшая спеціальные каноны. Допустивши, что этотъ танцовальный синтаксисъ не былъ извѣстенъ грекамъ, то и при отсутствіи „школы“, античные танцы все таки должны почитаться идеаломъ той красоты, которая оставила по себѣ неизгладимый слѣдъ въ исторіи развитія движущейся пластики.

Смѣло можно утверждать, что античная гречанка не „маршировала“, не „скакала“, какъ говорятъ ея порицатели. Нѣтъ, она танцовала въ истинномъ, благороднѣйшемъ значеніи этого слова. Исполняемые ею культовые танцы преисполнены были тѣмъ „экстазомъ“, который обрисовывалъ красоту линій, безупречность контуровъ и движеній, безъ которыхъ каждый даже и технически-труднѣйшій современный балетный танецъ превратился бы въ акробатическое упражненіе.

Безъ художественныхъ образцовъ греческой оркестики не могли бы установиться и современные, такъ называемые строго-классическіе танцы.

Въ священныхъ же танцахъ наиболѣе всего сказалось изящество античнаго стиля и художественность движеній грека и гречанки, самою природою сотканныхъ изъ ритма и красоты формъ.

И на что были гречанкѣ современныя выворотныя классическія адажіо и variаціи, когда одного ея величаваго шага кругомъ алтаря, когда одного безупречнаго жеста или художественно опрокинутаго корпуса достаточно было, чтобы привести въ восторгъ толпу, преклонявшуюся передъ божественнымъ искусствомъ, созданнымъ подъ лазурнымъ небомъ Эллады.

Для лучшаго, нагляднаго уразумѣнія характера и символическаго значенія священныхъ танцевъ, мы признали наиболѣе удобнымъ систематизировать ихъ по божествамъ. Мы выдвинули наиболѣе почитаемыхъ боговъ, при чествованіи которыхъ танцы, пріобрѣтая особенный смыслъ, были необходимымъ и красивѣйшимъ спутникомъ торжествъ.

# АѲИНА.

**Процессія Панаѳиней Фидія. (Фризъ Парѳенона. Луврскій музей).**
(Рис. 172).

## ПАНАѲИНЕИ.

Процессія священнаго одѣянія. Красота танцевъ въ храмѣ. Состязанія Пиррическіе танцы.

IV.

Громаднымъ уваженіемъ пользовалась въ Греціи Аѳина—богиня дѣвственница, владычица города, покровительница и хранительница Аѳинъ. Наиболѣе крупными, въ ея честь, праздниками были „Панафинеи“, большіе и малые. Большіе продолжались четыре дня, на третій годъ каждой Олимпіады. Малые повторялись ежегодно. Въ большіе Панаѳинеи происходили народныя игры и состязанія, во время которыхъ обязательно исполнялись воинственные, пиррическіе танцы. На четвертый, послѣдній день, по улицамъ города проходила знаменитая процессія, въ честь будто бы упавшаго съ неба покрывала, которымъ была покрыта статуя Аѳины. Религіозный мотивъ праздника заключался въ покрытіи богини новымъ покрываломъ, взамѣнъ устарѣвшаго. Это священное одѣяніе вышивалось золотомъ благороднѣйшими дѣвственницами города, которыхъ помѣщали въ отдѣльное зданіе въ Акрополѣ, откуда они, въ теченіи цѣлаго года, не смѣли отлучаться, неустанно работая, одѣтыми въ бѣлыя платья.

По всему городу двигалась роскошная процессія, среди которой, въ видѣ паруса, прикрѣпленнаго къ искусно сдѣланному кораблю, развѣвалось блестящее одѣяніе, предназначенное для украшенія статуи Аѳины. Эту процессію увѣковѣчилъ Фидій, въ без-

(Рис. 173).

смертномъ фризѣ Парфенона (рис. 172). Покрывало везли въ Парѳенонъ, въ храмъ Аѳины (рис. 173). Здѣсь, возвышалась 16-ти аршинная въ высоту статуя богини мудрости, дивной работы Ѳидія. Она была сдѣлана изъ слоновой кости, золота и серебра; вмѣсто глазъ были вставлены блестящіе, драгоцѣнные камни, которые, какъ живые, взирали на преклоненную передъ божествомъ толпу. Цѣнность этой статуи опредѣлялась въ 10 милліоновъ рублей на наши деньги.

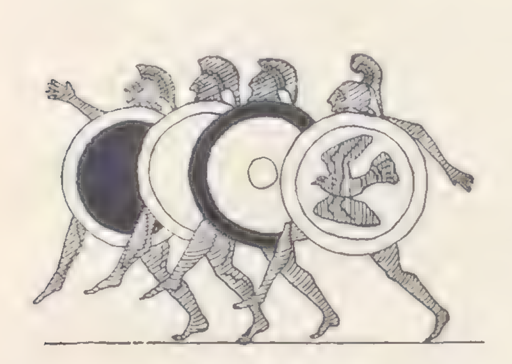
По прибытіи въ храмъ, жрецами совершался обрядъ одѣванія Аѳины; затѣмъ начинались священно-дѣйствія. Передъ возженнымъ жертвенникомъ стоялъ жрецъ, съ лавровымъ вѣнкомъ на головѣ. Молодой прислужникъ подносилъ къ пламени сырое мясо жертвуемой птицы. Въ это время, раздавалось въ храмѣ хоровое пѣніе, подъ нѣжную музыку струнныхъ инструментовъ — лиры, кифары и арфы.

Около алтаря неподвижно, въ глубокомысленной позѣ, сидѣла въ одиночествѣ жрица. Она была молода, красива и одѣта въ прозрачный костюмъ, сквозь который обрисовывались красивыя линіи женскаго тѣла. На головѣ — вѣнокъ изъ розъ. Лѣвой рукой поддерживала она голову (рис. 174).

(Рис. 174).

Умолкали хоры. Слышна была пѣсня одного только музыканта, и жрица, безучастная, подобно мраморному изваянію, возведя очи къ небу, вставала для танцевъ.

Она выпрямлялась, расправляя складки широкой туники, медленно, съ удивительной граціей переступала, исполняя ритуальный танецъ „Эвмелейю", состоявшій изъ ряда послѣдовательныхъ жестовъ и позъ. Затѣмъ, она брала въ руки тимпанъ, и величественно то двигалась впередъ, то отступая на нѣсколько шаговъ, снова возвращалась и опять отходила назадъ. Медленный темпъ дѣлался оживленнѣе, быстрѣе и доходилъ до мистическаго возбужденія, выражавшагося въ движеніяхъ головы, то опускающейся, то рѣзко опрокинутой назадъ. Вся фигура, весь корпусъ застывали въ нѣгѣ; глаза подергивались дымкою меланхоліи и на устахъ проявлялась улыбка счастія.



**Съ античной вазы**
(Рис. 175).

Такова была Эвмелейя, признаваемая благороднѣйшимъ и изящнѣйшимъ изъ всѣхъ античныхъ танцевъ Греціи.

Во время празднованія Панаѳиней, происходили состязанія въ атлетическихъ упражненіяхъ, въ борьбѣ, бѣгѣ, бросаніи диска и пр. Конкурсъ происходилъ на особомъ панаѳиническомъ стадѣ. Независимо этого, въ театрѣ Діониса происходили конкурсы музыки и поэзіи. Существуетъ указаніе, что во время этихъ конкурсовъ исполнялись дифирамбическіе „хоры", въ которыхъ, можно предположить, заключались и танцы. Точныхъ, однако, по этому предмету указаній нѣтъ. Достовѣрно извѣстно только то, что во время Панаѳиней, подъ звуки флейты, группа юношей, которыхъ называли „пиррихистами", исполняли воинственныя пляски, въ воспоминаніе побѣды Аѳины надъ Титанами (рис. 175).

Кромѣ Панаѳиней, по всей Элладѣ, въ честь Паллады происходили многочисленныя празднества, во время которыхъ также исполнялись обрядовые танцы, сущность которыхъ осталась невыясненною.

**Музы и Аполлонъ.**
(Рис. 176).

# АПОЛЛОНЪ.

V.

Значеніе Аполлона. Дафнефоріи. Делія на о. Делосѣ. Процессія. Гераносъ (журавль). Состязанія, преміи. Гипорхематы.

АПОЛЛОНЪ считался богомъ небесной Гармоніи и покровителемъ танцевъ. Музыка и хореграфія такъ тѣсно были связаны между собою, что они, вполнѣ естественно, были подчинены одному и тому же божеству. Подъ звуки его киѳары танцовали сами боги (рис. 176). Въ Луврской галлереѣ сохраняется барельефъ съ хороводомъ музъ подъ предводительствомъ Аполлона. На другомъ барельефѣ представленъ весело танцующіе Аполлонъ, Артемида и одна Муза. Аполлонъ, какъ водитель священнаго хора Музъ, какъ божественный арфистъ (рис. 177), постоянно вдохновлялъ поэтовъ и художниковъ, такъ какъ онъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, олицетворялъ собою типъ совершеннѣйшей красоты мужчины (рис. 178), подобно его божественной сестрѣ Артемидѣ, почитавшейся идеаломъ дѣвственной красоты. Въ виду такихъ свойствъ Аполлона, празднества въ его честь отличались громаднымъ художественнымъ вкусомъ и роскошью обстановки. Этотъ почетъ понятенъ, потому что Аполлону поклонялись, какъ покровителю всѣхъ вообще изящныхъ искусствъ.

**Аполлонъ Киѳаредъ.**
(Рис. 177).

Для возобновленія въ храмахъ увядшихъ лавровъ

и цвѣтовъ, ежегодно направлялись Дафнефоріи—процессіи въ Дельфы, въ Делосъ и во всѣ мѣстности, гдѣ только были воздвигнуты храмы въ честь Аполлона. Депутаціи отъ разныхъ корпорацій, въ роскошныхъ нарядахъ, съ лавровыми вѣнками въ рукахъ, подъ звуки разныхъ инструментовъ, сопровождали разныя колесницы, наполненныя цвѣтами. Хоры дѣвственницъ и юношей, пѣвшихъ гимны въ славу бога искусствъ, замыкали шествіе. По прибытіи въ храмъ, потрясая лавровыми вѣтвями, они исполняли вокругъ алтаря медленные, ритмичные танцы, украшая цвѣтами античную статую неувядаемой красоты.

**Аполлонъ Бельведерскій.**
(Рис. 178).

Особенно же грандіозны были Деліи, въ честь Аполлона и Артемиды на священномъ островѣ Делосѣ. Въ концѣ апрѣля, изъ Аѳинъ отправлялась разукрашенная цвѣтами галера съ красивѣйшими аѳинскими женщинами и дѣвицами. За галерою слѣдовала цѣлая флотилія съ разными оффиціальными депутаціями и животными, предназначенными для жертвоприношеній.

Переѣздъ изъ гавани Пирея въ Делосъ требовалъ четырехъ дней, во время которыхъ паломники пѣли и танцовали, во славу Аполлона.

По прибытіи флотиліи, всѣ наряжались въ праздничныя одежды и съ золотыми вѣнками на головѣ совершали торжественное шествіе въ храмъ. Особенно красиво выдѣлялись въ процессіи группы дѣтей, танцовавшихъ въ стройномъ порядкѣ, а также и благородныя аѳинскія дѣвственницы. Прикрытыя бѣлыми вуалями, развѣвавшимися подобно крыльямъ, съ корзинами, наполненными цвѣтами и разными цѣнными дарами, онѣ шли въ тактъ музыкѣ въ безупречномъ порядкѣ (рис. 179). Это былъ изящнѣйшій танецъ, руководимый шедшимъ впереди жрецомъ-старцемъ съ длинною сѣдою бородою и съ головою, окутанною бѣлымъ покрываломъ, съ красной бахромой. Старость руководила красотою и молодостью, пѣвшею гимны. По вступленіи въ храмъ, совершались священнодѣйствія и жертвоприношенія, во время которыхъ преисполненныя граціей женщины танцовали съ гирляндами изъ розъ, украшая ими статую божества.

(Рис. 179).

Затѣмъ, въ теченіи двухъ дней, внѣ храма, происходили игры и состязанія. Лучшая часть этихъ игръ была посвящена музыкѣ, пѣнію и танцамъ (рис. 180).

По словамъ Лукіана, въ Делосѣ ничто не творилось безъ танцевъ. Группами собиралась молодежь. Танцовали подъ звуки флейты и кифары; другіе же, болѣе искусные, танцовали подъ звуки собственныхъ пѣсенъ. Дѣвицы пѣли старыя легенды объ Аполлонѣ и Артемидѣ и въ то же время танцовали. Вступала флейта и кифара; брали болѣе быстрый темпъ. Трепетали струны, раздавался рѣзкій свистъ флейты и изъ толпы выступала дѣвушка, отбивая тактъ ногою. Она становилась среди танцующихъ, державшихъ другъ друга за руки. Составлялась неразрывная цѣпь; танцовали „Гераносъ" (рис. 181), смыкаясь и размыкаясь вокругъ жертвенника. Другіе же исполняли танецъ бичующихъ, ударяя другъ друга вѣтвями и бѣгая вокругъ священнаго оливковаго дерева (рис. 182).

(Рис. 180).

Нѣкоторые утверждаютъ, что на праздникахъ въ Делосѣ происходило не только состязаніе въ пѣніи, но и въ танцахъ. Пальмовыя вѣтви раздавались, какъ преміи за грацію и красоту. Разсказываютъ, что передъ судьями обязаны были предстать совершенно обнаженными участвовавшія въ конкурсѣ, установленномъ въ память знаменитаго состязанія трехъ богинь, въ присутствіи судьи пастуха Париса. Въ этихъ разсказахъ вѣроятно имѣется нѣкоторая доля правды, потому что Деліи были праздникомъ молодости, искусствъ, поэзіи, силы и ловкости; но вездѣ красотѣ и изяществу отдавалось предпочтеніе. По окончаніи состязаній, въ томъ же порядкѣ процессія возвращалась моремъ въ Аѳины.

Веселье было принципомъ этихъ празднествъ. Объединеніе людей и развитіе между ними прогресса цивилизаціи—такова была священная, символическая цѣль торжествъ въ честь Аполлона. Весь народъ былъ дѣйствующимъ лицомъ и актеромъ этого дивнаго зрѣлища. Грекъ былъ здѣсь не актеромъ, нанятымъ для представленій на сценѣ. Онъ, безъ суфлера и безъ указки, веселился непосредственно, соперничая въ прославленіи изящныхъ искусствъ, покровителемъ которыхъ былъ божественный „водитель" Музъ.

(Рис. 181).

Въ память побѣды Аполлона надъ дракономъ Пифономъ, исполнялась цѣлая пантомима. По словамъ Полукса, это былъ своеобразный, священный балетъ въ трехъ картинахъ. Сначала представлялись приготовленія къ битвѣ, затѣмъ самая битва и убіеніе чудовища; подъ конецъ праздновалась побѣда и весело танцовали подъ звуки шумной музыки. Судить о красотѣ

этого описаннаго Пиндаромъ танца можно по находящейся въ Ватиканѣ античной статуѣ Аполлона, въ которой скульпторомъ схваченъ тотъ моментъ, когда гнѣвный богъ вонзаетъ орудіе въ тѣло страшилища.

(Рис. 182).

Около Өивъ, съ особенною помпою, также чествовали Аполлона, какъ повелителя небесныхъ свѣтилъ и какъ бога солнца. Жрецомъ храма обязательно избирался красавецъ. Для священнослуженія, онъ появлялся въ роскошномъ одѣяніи, съ золотою короною на головѣ и съ распущенными длинными волосами. За нимъ слѣдовали пѣвшій и танцовавшій хоръ дѣвицъ (рис. 183).

Дорійцами исполнялись, въ честь Аполлона, Гиппорхематы, которые считались первымъ опытомъ танцовальнаго искусства въ Греціи, когда Поэзія и Танцы были еще слиты между собою, то-есть когда танцовали подъ одно пѣніе. Гиппорхематы или Дорійскіе Иппорхемы выражались медленными движеніями и мимикой, служившей объясненіемъ къ тексту пѣсенъ, которыя, по удостовѣренію Плутарха, исполнялись подъ звуки одной только лиры. Эти танцы исполнялись кругомъ возженнаго жертвенника Аполлона, а въ позднѣйшія времена и вокругъ всего храма. Чрезмѣрно смѣлые изслѣдователи нашли, что Иппорхемы заимствованы у Евреевъ отъ царя Давида, будто бы пѣвшаго свои псалмы и танцовавшаго подъ звуки своей лиры. Очевидно, что такое сопоставленіе не имѣетъ ни малѣйшей доли вѣроятности. Точно также неосновательно и свидѣтельство Атенея, утверждающаго, что Гиппорхематы по фактурѣ своей имѣли сходство съ веселымъ Кордаксомъ. Танцы же эти, наоборотъ, отличались строгостью стиля и благородствомъ движеній, согласованныхъ съ духомъ и значеніемъ божества Аполлона.

(Рис. 183).

Въ обыденное время, въ храмахъ Аполлона исполнялся Пэонъ—кантикъ во славу Аполлона—бога свѣта, сопровождаемый танцами, въ которыхъ участвовали лучшія, избранныя танцовщицы съ вѣнками изъ пальмовыхъ вѣтвей.

Радость и скромное веселье были принципомъ всѣхъ празднествъ и танцевъ въ честь Аполлона. Внутреннее ихъ содержаніе всегда состояло въ развитіи въ гражданахъ жажды къ просвѣщенію и къ смягченію нравовъ, посредствомъ пропаганды изящныхъ искусствъ. Всѣ танцы во славу Аполлона были проникнуты благородствомъ стиля и мудрою, кристальною ясностью этого свѣтлаго божества.

АФРОДИТА.

(Рис. 185).

# АФРОДИТА.

Значенiе Афродиты. Красота ея изображенiй. Афродита. Танецъ съ обручемъ. Разные танцы въ честь Афродиты, Аполлона и др. Празднества на о. Кипрѣ, Лесбосѣ и пр. Амуръ, его значенiе и празднества въ его честь.

ОБРАЗЪ Афродиты, этой властной надъ чувствами людей богини, античные скульпторы передавали въ очень разнообразныхъ формахъ, стараясь придать имъ безупречность линiй и движенiй (рис. 184).

Афродитѣ, богинѣ сладострастiя и физической любви все подвластно—небо, земля, воды и преисподняя; поэтому, культъ рожденной изъ морской пѣны богини былъ въ Грецiи повсемѣстнымъ.

„Афродита, красивѣйшая изъ всѣхъ богинь, любовалась, какъ молодежь развлекалась танцами. Юноши пригласили и Афродиту принять участiе въ ихъ играхъ. Богиня согласилась и увлекла за собою и Нимфъ, переплетаясь съ ними въ изящныхъ позахъ и группахъ. Красуясь собою, она танцовала при лунномъ свѣтѣ; къ ней присоединились и подруги ея Хариты съ Эротомъ. Держась за руки, они кружились, обнимая другъ друга на душистомъ лугу“ (рис. 185).

Такимъ красивымъ образомъ древнiе писатели опоэтизировали танцующую богиню любви и красоты. Какъ властительницѣ сердецъ, Афродитѣ было посвящено много празднествъ, по всей Грецiи. Руководящимъ началомъ ихъ было выраженiе благодарности богинѣ, ниспославшей человѣчеству счастiе и наслажденiе отъ взаимныхъ отношенiй обоихъ половъ. Въ силу такого, всюду повторявшагося, основного мотива, культъ Афродиты и связанные съ нимъ танцы носили отпечатокъ значительной свободы въ движенiяхъ и въ жестахъ.

Празднества „Афродиты", совпадавшія съ весеннимъ возрожденіемъ природы, происходили во всей Греціи. Въ первыя времена античной Эллады, эти празднества имѣли скромный, мистическій, съ религіознымъ настроеніемъ характеръ. Вокругъ изваяній Афродиты танцовали сдержанно, вполнѣ пристойно, останавливаясь въ изысканныхъ красивыхъ позахъ. Тутъ сказывался духъ неувядаемой, пластической красоты, создавшей прелесть греческой оркестики, гдѣ

(Рис. 184).

имѣли возможность выразиться индивидуальные таланты участвующихъ. Особенно пышно происходили торжества въ Книдѣ, куда изъ разныхъ мѣстностей Греціи стекался народъ, чтобы преклониться передъ дивнымъ изваяніемъ Афродиты, работы Праксителя, которому позировала, безупречная по формамъ, куртизанка Фрина. Среди святилища красовалось это геніальное произведеніе, высѣченное изъ паросскаго мрамора. Вокругъ него происходили религіозныя таинства, во славу красоты формъ и изящества линій.

Украшенная поэтами красивая легенда утверждаетъ, что мѣсторожденіемъ Афродиты, на раковинѣ вышедшей изъ морскихъ волнъ, былъ живописный островъ Кипръ;

Танецъ нимфъ изъ свиты Афродиты.
Луврскій музей.
(Рис. 186).

поэтому и главнымъ же центромъ культа Афродиты былъ этотъ островъ съ главнымъ его центромъ городкомъ Пафосъ. Островъ Кипръ можно назвать волшебнымъ мѣстомъ, гдѣ культъ Афродиты проявлялся въ мистическихъ чувственныхъ танцахъ, проповѣдывавшихъ наслажденіе, способствующее преумноженію рода человѣческаго (рис. 186).

Доказательствомъ того, что на этомъ островѣ происходили веселыя празднества, служитъ найденная въ одной изъ мѣстныхъ могилъ бронзовая чаша, съ изображеніемъ хоровода, въ которомъ весело выступали красиво обрисованныя женскія фигуры, подчиняясь опредѣленному ритму. Здѣсь, ежегодно праздновались „Афродизіи". Въ процессіи къ храму танцовали группы дѣвицъ, одѣтыхъ Нимфами. По прибытіи въ святилище, ночью, происходили таинства, въ которыхъ священнодѣйствовали жрицы и священныя гетеры, допускавшіяся къ отправленію религіозныхъ обрядовъ. Тутъ происходилъ открытый и разнузданный развратъ. Поклоненіе Афродиты прекрасно воспроизведено въ аллегорической картинѣ Рубенса. (Рис. 187). На другой день празднествъ, исполняли мимическіе танцы, подъ предводительствомъ юноши, одѣтаго крылатымъ Эротомъ; происходили хореграфическія состязанія, въ числѣ которыхъ излюбленнымъ былъ танецъ съ обручемъ. (Рис. 188).

Съ фот. Жерома.
(Рис. 188).

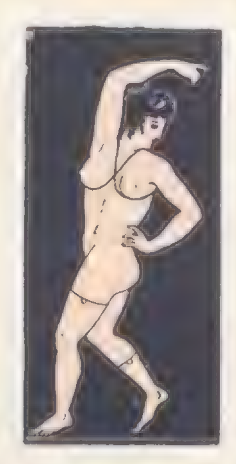
На о. Кипръ стекалась масса народа для поклоненія Афродитѣ. Матери приводили дочерей, наряжая ихъ въ лучшіе наряды, чтобы прельстить молодыхъ людей, искавшихъ себѣ невѣстъ.

Въ честь Афродиты.
(Съ карт. Рубенса). (Рис. 187).

Раздѣлившись на хоры, юные представили обоего пола, увѣнчанные миртами, пѣли

(Рис. 189).

(Рис. 190).


Съ античныхъ вазъ.
(Рис. 191).

и водили хороводы во славу богини любви. Одни изъ нихъ плясали на подобіе вакханокъ, другія же болѣе скромныя, боязливыя старались нравиться юношамъ посредствомъ граціозныхъ движеній, преисполненныхъ тихой, нѣжной страсти. То былъ скорѣе культъ Эрота, напоминающій сердечное влеченіе, но не культъ Афродиты, съ девизомъ сладострастія.

(Рис. 192).

Къ числу вполнѣ пристойныхъ танцевъ въ честь Афродиты, относится „Ангрисмена", танецъ взаимной любви. Разыгрывалась цѣльная, мимическая сцена. Молодая дѣвица сначала отвергала предлагаемую ей юношею любовь, при чемъ опечаленный отказомъ юноша дѣлалъ видъ, что съ горя хочетъ задушить себя. Танцовщица однако сдается, бросаясь въ объятія юноши, послѣ чего, оба радостно танцовали.

Большинство же танцевъ въ честь легкомысленной богини не отличалось скромностью: „*Афродита*" была совершенно неприличнымъ танцемъ, осуждаемымъ даже и самими греками. Во время этихъ танцевъ, становились въ крайне рискованныя, сладострастныя позы и производились крайне неприличныя движенія. Объ „Апокиносѣ" и „Апозенсѣ" упоминаютъ Марціалъ и Ювеналъ, называя ихъ безстыдными. „Баларита" была такого-же характера. Этотъ танецъ былъ въ почетѣ на островахъ Архипелага. Искусство танцовщицъ заключалось въ разнообразіи движеній корпуса, гибкости бедеръ и въ чувственныхъ жестахъ (рис. 189, 190 и 191). „Каллинкосъ", „Стробилосъ" и др. состояли исключительно изъ поцѣлуевъ, похотливыхъ позъ, вызывавшихъ нѣгу и сладость физическихъ ощущеній.

Въ этихъ танцахъ, всѣ движенія производились въ унисонъ съ пѣснею жрицъ—гетеръ: „Да будетъ съ вами любовь! Наслаждайтесь подъ ея крыломъ!“. Вообще въ танцахъ въ честь Афродиты преобладала чувственность. Въ позахъ священнодѣйствовавшихъ танцовщицъ выражались трепетъ желанія, нервное безпокойство и порывъ къ взаимному сближенію.

(Рис. 193).

Нельзя обойти молчаніемъ еще праздниковъ „Кохита“, въ которыхъ участвовали одни мужчины, и праздниковъ „Доброй богини—Афродиты“. Во время этого послѣдняго праздника, наглая безнравственность доходила до того, что женщины вынуждены были собираться тайно. Не только мужчины, но даже животныя - самцы исключались изъ дома. Танцы состояли въ томъ, что двѣ танцовщицы старались сорвать другъ у друга нѣжные поцѣлуи; становились спинами и черезъ плечо любовались другъ другомъ, затѣмъ танцовали, сталкивались и снова танцовали, замирая въ разныхъ позахъ. Бичевали даже другъ друга прутьями, доходя до неистовства Менадъ (рис. 192).

Къ празднествамъ въ честь Афродиты слѣдуетъ присоединить и культъ Адониса, въ которомъ участвовали однѣ только женщины. Въ теченіи трехъ дней, жрицы Афродиты, ударяя себя въ грудь, съ распущенными волосами, окружали гробницу Адониса, оплакивая его преждевременную смерть. Послѣ трехъ дней, наступала всеобщая ихъ радость. Полагалось, что Адонисъ вернулся изъ царства тѣней. Тогда, передъ его статуей, поставленной рядомъ со статуей его возлюбленной Афродиты, клали символы молодости и плодородія природы, цвѣты, плоды, масло, птицъ и др. Послѣ поданнаго сигнала, начиналось общее веселье. Увѣнчанный розами, съ обнаженною грудью, хоръ женщинъ пѣлъ гимнъ, въ которомъ выражалось пожеланіе скорѣйшаго возврата Адониса. Одѣтыя Харитами, дѣвицы танцовали при лунномъ сіяніи, и всѣ группы присутствовавшихъ сливались въ заключительномъ аккордѣ сладо-

(Рис. 194).

страстія и счастія. Изгибаясь всѣмъ корпусомъ, танцовали крайне разнузданно, повторяя хоромъ рефренъ „Адонисъ, Адонисъ воскресъ“ (рис. 193).

Мы перечислили только часть наиболѣе выдающихся танцевъ въ честь Афродиты. Именемъ же этой богини, а также и символами любви обильно пользовались греки при сценическихъ представленіяхъ и во время домашнихъ развлеченій. Это легко объясняется тѣмъ, что грекъ, сладострастный по природѣ, жадно смотрѣлъ на вполнѣ понятныя ему похожденія и амурныя приключенія любвеобильной богини, властительницы его чувственности.

Описывая таинства въ честь Афродиты, полагаемъ умѣстнымъ упомянуть и о празднествахъ въ честь Эрота (Амура), постояннаго спутника Музъ, Харитъ и Афродиты. Нѣкоторые древніе писатели утверждали, что Эроту не строили ни храмовъ, ни жертвенниковъ, но Плутархъ краснорѣчиво опровергнулъ эту „клевету“ на излюбленнаго человѣчествомъ божка. И дѣйствительно, въ разныхъ храмахъ помѣщены были статуи Эрота. Такъ, въ Аѳинахъ статуя Эрота находилась рядомъ съ Палладою, какъ символъ соединенія Мудрости съ Любовью. У подножья горы Геликонъ происходило торжество въ честь Музъ, гдѣ Эротъ всегда присутствовалъ; въ его честь танцовали, конкурируя въ изяществѣ. По Гезіоду, Эротъ, представляя собою душу вселенной, имѣлъ массу статуй, къ которымъ женщины безъ помощи жрецовъ прибѣгали съ молитвенными жестами, украшали Эрота цвѣтами и нерѣдко, въ танцахъ, падали ницъ передъ божественнымъ юношей. Матери приводили въ храмъ дѣтей, посвящая ихъ Эроту (рис. 194).

Тамъ, гдѣ только предполагалось присутствіе Афродиты или Харитъ,—всюду изображался греками и Эротъ то у ногъ богинь, то рѣзвящійся около нихъ.

Главными представительницами культа Афродиты были греческія гетеры, потому описанію этой корпораціи женщинъ посвящаемъ отдѣльную главу.

# ГЕТЕРЫ-ТАНЦОВЩИЦЫ.

VII.

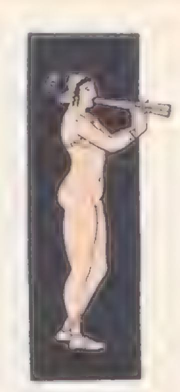
Пластика гетеръ. Культъ тѣла. Гетеризмъ въ Греціи и его значеніе. Дѣленіе гетеръ на категоріи. Культъ Афродиты. Аспазія и ея школа. Сафо. Биллитрисъ. Семь покрывалъ. Цвѣты. При лунномъ свѣтѣ и друг.

ИЗЪ приведеннаго нами общаго списка греческихъ танцевъ можно усмотрѣть, что у грековъ былъ цѣлый рядъ сладострастныхъ, чувственныхъ танцевъ, исполнявшихся передъ алтарями Афродиты и во время пировъ, задаваемыхъ знатными греками. Танцовщицами были, преимущественно, куртизанки—гетеры, „подруги", которыя считали пластическія позы во время своихъ хореграфическихъ упражненій лучшимъ способомъ для возбужденія страсти у жаждущихъ любви. Танцовали онѣ, священнодѣйствуя передъ Афродитою, считавшеюся покровительницею всей корпораціи женщинъ, торговавшихъ своимъ тѣломъ. Во славу той же богини, во время пиршествъ соперничали онѣ другъ передъ другомъ въ граціи и изяществѣ движеній, давая возможность зрителямъ оцѣнить красоту линій ихъ корпуса.

На сколько красиво и граціозно танцовали греческія гетеры, можно судить по статуэткамъ танцовщицъ найденнымъ въ Танагрѣ. Признано, что большинство этихъ статуэтокъ снято съ живыхъ моделей куртизанокъ. Изящество движеній, красота позъ въ этихъ глиняныхъ изображеніяхъ показываютъ, какъ сильно было развито эстетическое чувство у эллинскихъ профессіональныхъ проститутокъ. Въ чувственныхъ танцахъ этихъ женщинъ вылился въ яркой формѣ просвѣтленный духъ античной гречанки (рис. 195)

Объ этихъ греческихъ женщинахъ не слѣдуетъ, однако, судить, какъ о современныхъ кокоткахъ или о тѣхъ несчастныхъ „падшихъ" съ роковыми на лбу словами „продается съ публичнаго торга". То были скорѣе фаворитки, въ родѣ Нины Ланкло, Помпадуръ, которыя властвовали надъ умами и сердцами сильныхъ міра и въ то же время услаждали ихъ чувственность, придумывая разныя развлеченія. Независимо утонченнаго кокетства и умѣнія одѣваться въ красивые наряды, гетеры отличались гибкостью ума, тонкостью въ обращеніи и особенно сатирическимъ складомъ разговора съ своими кліентами. Многія изъ нихъ были литературно образованы и, во время даваемыхъ ими пировъ, развлекали гостей своимъ остроуміемъ, не забывая при томъ и танцевъ, составлявшихъ все таки главную притягательную силу во время шумныхъ оргій.

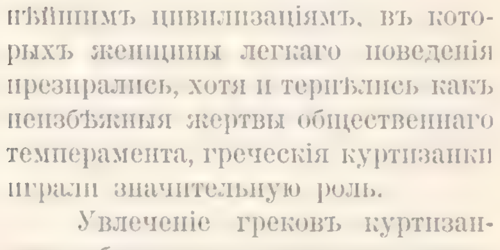
(Рис. 195).



Брит. музей.
(Рис. 196).

Грекъ, начиная отъ знатнаго, богатаго, и кончая бѣднякомъ, говорилъ, что онъ женится съ цѣлью имѣть въ домѣ подругу жизни, хозяйку и мать своихъ дѣтей; для наслажденія же, для поклоненія культу Афродиты, для него, какъ для поклонника женской красоты, существуютъ гетеры. Вслѣдствіе такого установившагося принципа въ общественномъ строѣ Греціи, куртизанки занимали совершенно особое положеніе. Въ однихъ Афинахъ, въ вѣкъ Перикла, насчитывались до 500 куртизанокъ, имѣвшихъ какъ бы кастовую организацію. Онѣ дѣлились на двѣ категоріи: 1) Гетеръ, фавориткъ достаточныхъ классовъ, близко подходящихъ къ современнымъ фавориткамъ—любовницамъ и кокоткамъ, продающимъ свои ласки одному, чтобы, вскорѣ, броситься въ объятія другого и 2) Диктеріадъ—проститутокъ низшаго разбора. Впрочемъ и эти два разряда имѣли еще нѣсколько спеціальныхъ названій. Изъ нихъ наиболѣе извѣстны: 1) Гетеры философы, поэты (Аспазія, Сафо, Клеониса, Лаиса), 2) фаворитки или любовницы великихъ и знатныхъ людей (Таиса, Фитониса, Мильто...), 3) Домашнія, съ которыми устанавливались продолжительныя отношенія (Ланса, Арона, Алицера). 4) Аулетриды, имѣвшія тройную профессію: онѣ были танцовщицами, музыкантшами и продавали свое тѣло за деньги (Ламія, Мегара и др.). (рис. 196). 5) Диктеріады—публичныя женщины,

(Рис. 197).



(Рис. 198).

проживавшія въ Диктеріонахъ, отмѣченныхъ характерною вывѣскою (Абима, Астра и другія) (рис. 197).

Въ противоположность позднѣйшимъ цивилизаціямъ, въ которыхъ женщины легкаго поведенія презирались, хотя и терпѣлись какъ неизбѣжныя жертвы общественнаго темперамента, греческія куртизанки играли значительную роль.

Увлеченіе грековъ куртизанками объясняется укладомъ домашней, семейной жизни. Законныя жены проводили свои дни въ замкнутыхъ домахъ, занимались домашними работами и дѣторожденіемъ, хотя и имъ была присуща свойственная всѣмъ женщинамъ пустая страсть къ нарядамъ; но онѣ ни въ какомъ случаѣ не могли конкурировать съ гетерами и также не могли дать мужьямъ той умственной пищи, которую давали гетеры, зачастую обладавшія всякаго рода знаніями. Благодаря этому, гетеризмъ и пустилъ въ Греціи такіе глубокіе корни. Воспитанныя въ совершенно свободныхъ условіяхъ жизни, гетеры умѣли плѣнять мужчинъ своими ничѣмъ не стѣсняемыми сужденіями и бесѣдами, не забывая при томъ и ласкающихъ зрѣніе и слухъ двухъ всемогущихъ, бьющихъ по нервамъ искусствъ — музыки и танцевъ (рис. 198). Страсть, которою куртизанки окружали своихъ фаворитовъ, всегда поддерживалась и украшалась умственными и сердечными порывами. Въ этомъ была ихъ сила. Не разъ греческія гетеры вдохновляли воиновъ-героевъ, во время битвъ и во многихъ случаяхъ, когда отечеству угрожала опасность.

Имп. музей въ Вѣнѣ.
(Рис. 199).

Какъ велико было значеніе гетеръ, можно судить по Аспазіи, сначала подругѣ, а потомъ женѣ великаго Перикла. Она обладала такимъ глубокимъ познаніемъ жизни, что вскружила голову не одному Периклу. Подъ ея руководствомъ была учреждена особая школа гетеръ, гдѣ женщины обучались танцамъ и искусству нравиться. Подобныя школы существовали и не у одной Аспазіи. (Рис. 199 и 200). Философъ Сократъ и тотъ не избѣгнулъ чаръ этой женщины И онъ, какъ мы уже говорили, обучался танцамъ у красавицы гетеры, познавшей въ совершенствѣ культъ любви.

Колек. Фитипальди.
(Рис. 200).

Грекъ отдѣлялъ физическую любовь отъ любви духовной. Онъ не считалъ плотскую любовь предосудительною и позорною. Онъ смотрѣлъ на нее, какъ на весьма естественное отправленіе, какъ на основу человѣческой жизни, угодную божествамъ жизнерадостнаго Олимпа. Вслѣдствіе такого міросозерцанія, женщина—гетера пользовалась покровительствомъ и религіи, и законовъ.

Страстный, религіозный культъ Афродиты, культъ человѣческаго тѣла и тѣлесной любви не могъ довольствоваться сдержанною любовью супружескаго домашняго очага. Онъ требовалъ любви чувственной, чисто плотской, загоравшейся мгновенно при созерцаніи пластическихъ красотъ обнаженной гетеры.

Живя въ властномъ царствѣ пластическихъ искусствъ, гдѣ грекъ имѣлъ возможность постоянно преклоняться передъ красотою женскаго тѣла, въ немъ неминуемо развивалась неудержимая потребность утонченной любви, но любви не грубой, не животной, а страстной, нарядной, постоянно праздничной. Этой потребности и отвѣчали гетеры, возведшія культъ своего тѣла чуть-ли не на высоту искусства.

(Рис. 201).

Въ миѳическія времена, Гомеровскій герой Гераклъ, которому на выборъ были представлены Добродѣтель и Сладострастіе, отдалъ предпочтеніе Добродѣтели. Но въ историческія времена VI, V и IV вѣковъ сдѣланный Геракломъ выборъ вызывалъ насмѣшки. Гетера сдѣлалась героиней, полубогиней, властвовавшей надъ общественною мыслью.

Въ приложеніи къ путешествію Анахарсиса, приведены по алфавиту болѣе 300 гетеръ, которыя въ отличіе отъ простыхъ смертныхъ давали себѣ разныя названія, какъ бы стыдясь своего настоящаго имени. Этотъ обычай переняли въ настоящее время и французскія, необразованныя кокотки, которыя съ умѣвшими властвовать надъ умами грековъ, интеллигентными Лаисами, Фринами не имѣютъ ничего общаго, кромѣ одной только профессіональной жажды денегъ.

Красивыя, изящныя греческія гетеры, находясь въ постоянномъ общеніи съ людьми, глубоко преданными поэзіи и всякаго рода искусствамъ, быстро сообразили, что для того, чтобы стать на одинъ уровень съ мужчинами, и онѣ должны заботиться о своемъ духовномъ воспитаніи и дополнять свое эстетическое развитіе. Онѣ занимались философіей, поэзіей, даже математикой и главнымъ образомъ пластическими искусствами, музыкой и танцами. Многія изъ нихъ отличались живымъ остроуміемъ и бойкостью въ разговорѣ. Политики, поэты и художники съ наслажденіемъ проводили время съ гетерами, соперничая съ ними въ остроуміи.

Самъ законъ шелъ какъ бы на встрѣчу, для поднятія на извѣстную высоту корпораціи гетеръ. Законодатель Солонъ обязалъ этихъ женщинъ носить красивые и изысканные наряды. Онъ требовалъ, чтобы полупрозрачныя одежды только ласкали контуры тѣла, но не закрывали ихъ вполнѣ. Такъ великъ былъ въ Греціи культъ красоты, покровительствуемый самимъ закономъ.

Изъ гетеръ, проживавшихъ въ Аѳинахъ, особенно славились пришлыя изъ Коринѳа и съ Эгейскихъ острововъ. Болѣе богатыя проживали въ роскошныхъ домахъ лучшаго Аѳинскаго квартала, въ Керамикѣ. У нихъ было въ обычаѣ ежедневно выходить на улицу и гулять по широкой дорогѣ, между холмами Ареопага и Акрополя. Тутъ, разодѣтыя или, лучше сказать, раздѣтыя, съ раскрашенными лицами, раздушенныя пряными ароматами

(Рис. 202).

Аравіи, показывали онѣ проходящимъ красоту своихъ формъ. Болѣе обнаженныя блистали линіями и формами своихъ выхоленныхъ, пластически прекрасныхъ тѣлъ (рис. 201).

Такую картину не трудно себѣ представить болѣе нагляднымъ образомъ. И въ нашъ вѣкъ греческіе нравы пустили глубокіе корни въ европейскую общественную жизнь: на балахъ, въ любомъ театрѣ можно видѣть, сидящихъ въ ложахъ или гуляющихъ по корридорамъ не только „кокотокъ" по призванію, но и честныхъ женъ, въ погонѣ за модою выставляющихъ на показъ свой бюстъ и похваляющихся откровеннымъ, вплотную облегающимъ тѣло костюмомъ, сквозь который рѣзко обрисовываются, зачастую, искусственно поддѣланныя линіи тѣла.

Эта обличенная Львомъ Толстымъ современная жажда оголенія можетъ дать хотя и отдаленное, но все таки нѣкоторое понятіе о томъ, что творилось гетерами въ странѣ залитой не свѣтомъ театральной рампы, а яркими лучами южнаго солнца.

Среди выходившихъ на прогулку роскошныхъ гетеръ сновали и болѣе неопытныя, скромно одѣтыя юныя аулетриды, съ флейтами, болтавшимися на спинѣ; гуляли и танцовщицы, гибкія, воздушныя, въ льняныхъ туникахъ синяго, желтаго или бирюзоваго цвѣта. Это была категорія тѣхъ гетеръ, которыя принимали участіе на званыхъ пирахъ (рис. 202).

История сохранила намъ имена куртизанокъ, игравшихъ видную роль не только въ общественной, но и въ государственной жизни Греціи. Мы говорили уже объ Аспазіи. На блестящихъ пріемахъ у этой сладострастной женщины собирался цвѣтъ интеллигенціи. Периклъ бесѣдовалъ тутъ съ Софокломъ, Эврипидомъ, Сократомъ, Протагоромъ и безсмертнымъ Фидіемъ. Знаменитую куртизанку окружала цѣлая труппа ея ученицъ, гетеръ. Въ концѣ пріема, онѣ увеселяли общество своими танцами, преподавательницею которыхъ была сама Аспазія.

Гетеры не были чужды искусству, что можно видѣть на примѣрѣ знаменитой Сафо и другихъ, меньшихъ по таланту поэтессъ. Всѣ онѣ должны были уступить первенство Сафо—поэту, постигшему и разоблачившему тайники женскаго сердца.

**Съ рисунка Соломко.**
(Рис. 203).

Талантъ этой замѣчательной гречанки развился не въ силу долговременнаго ученія, а потому, что онъ былъ священнымъ даромъ, даннымъ ей самою природою. Подобно тому, какъ поэзія считается дочерью природы и страсти, такъ и Сафо была поэтомъ отъ рожденія. Страсть же развила въ ней умственныя способности, направленныя къ одной цѣли — воспѣвать силу и значеніе все побѣждающей любви. Сафо была поэтомъ, тѣсными узами связаннымъ съ Афродитой, Музами и Харитами. Ода ея съ воззваніемъ къ Афродитѣ останется на всегда безсмертною. Начавши такъ:

> О, богиня, съ трона цвѣтовъ внемли мнѣ,
> Зевса дочь, рожденная пѣной моря!
> Ты не дай позорно погибнуть въ мукахъ
> Сафо несчастной!

Сафо кончаетъ:

> О, богиня, нынѣ опять явись ты!
> Дай мнѣ то, къ чему такъ стремится сердце,
> Будь сама союзницей мнѣ могучей,
> О, Афродита!

Обучившись въ школѣ искусству нравиться, Сафо даже сама устроила союзъ дѣвицъ, объединенныхъ служенію красотѣ. Свой домъ она назвала „домомъ Музъ", гдѣ красота и пластика конкурировали съ граціей и изяществомъ. Образъ Сафо служилъ благодарнымъ мотивомъ для художниковъ, воспроизводившихъ греческую поэтессу въ разнообразныхъ позахъ. Художники преимущественно изображали тотъ моментъ, когда Сафо, съ пѣсней на устахъ, въ отчаяніи отъ безнадежной любви бросилась со скалы въ море (рис. 203 и 204).

**Съ картины Леонара.**
(Рис. 204).

Не можемъ обойти молчаніемъ другой куртизанки—поэтессы Билитисы. Увѣряютъ, что согласно сдѣланнымъ недавно находкамъ, эта гетера сочинила цѣлый рядъ разнообразныхъ пѣсень, воспроизведенныхъ французскимъ писателемъ П. Луисъ. Пѣсни эти вызвали сомнѣніе въ ихъ подлинности и многими признаны за апокрифы. Въ виду же многихъ варіантовъ и отрывковъ, самостоятельно переведенныхъ нѣкоторыми серьезными нѣмецкими изслѣдователями, можно признать ихъ если и не за подлинныя античныя, то, во всякомъ случаѣ, за интересныя поддѣлки, дѣлающія честь фантазіи авторовъ, съумѣвшихъ придать имъ форму и содержаніе, близкія къ манерѣ письма древней Греціи.

Пѣсни эти на столько характерны, что даютъ ясное представленіе о нравахъ греческихъ гетеръ, жизнь которыхъ была построена на культѣ любви и на преклоненіи передъ страстью. Мы упоминаемъ объ этихъ пѣсняхъ потому, что нѣкоторыя изъ нихъ посвящены хореграфіи: танцы при лунномъ свѣтѣ, танецъ Глотессы и Кизэ „Менады", „танецъ цвѣтовъ". Очевидно, что все это списано съ Лукіана и Атенея.

При этомъ слѣдуетъ, однако, замѣтить, что въ одной пѣснѣ спутаны два совершенно различныхъ по характеру танца. Они соединены въ одну, общую хореграфическую забаву

гетеръ. Сначала, довольно подробно описанъ танецъ покрывалъ, во время котораго будто бы пѣли извѣстную пѣснь: „гдѣ вы розы, гдѣ вы, чудныя фіалки, гдѣ кудрявая петрушка!“

(Рис. 205).

Пѣснь съ такимъ припѣвомъ, между тѣмъ, пѣли только при исполненіи распространенной въ Греціи пасторали „Антемы“, въ которой участвовали совмѣстно и скромные юноши и дѣвицы, во время весеннихъ праздниковъ. Впрочемъ, можно конечно допустить, что и гетеры исполняли, по своему, ту-же „Антему“. Это противорѣчіе не имѣетъ, конечно, серьезнаго значенія. Если въ Греціи подвизались разныя поэтессы, которымъ, подобно и нашему времени, присущи были поэтическія вольности, то почему же не допустить, что дѣйствительно существовала менѣе талантливая соперница Сафо. Вполнѣ возможно, что жила и куртизанка Билитиса, воспѣвавшая также любовь и культивировавшая это чувство въ своихъ страстныхъ одахъ, гдѣ гетера поетъ своимъ подругамъ по профессіи и даетъ наставленія, къ какимъ хореграфическимъ и пластическимъ пріемамъ слѣдуетъ прибѣгать, чтобы добиться взаимности.

(Рис. 206).

Не можемъ не упомянуть и о божественно-прекрасной Фринѣ. Съ нея Апелесъ написалъ Анадіомену, а Пракситель взялъ ее моделью для Афродиты. Кому не извѣстенъ эпизодъ изъ жизни этой гетеры, судившейся за то, что она кощунствовала надъ Элевзинскими таинствами. Кому неизвѣстно, что судьи готовы были произнести роковой приговоръ надъ подсудимой, но защитникъ ея Гиперидъ быстро сорвалъ одежды съ Фрины и громогласно объявилъ: „Посмотрите и любуйтесь! Вы не дозволите угаснуть этой божественной красѣ. Вы не дерзнете обвинить жрицу Афродиты, находящуюся подъ защитою религіи и красоты“. Фрина была оправдана.

Гетеры увлекались, въ особенности, хореграфіей, и многія изъ нихъ были выдающимися танцовщицами. Это легко объяс-

няется тѣмъ, что культъ пластики тѣла находился въ тѣсной связи съ пластикою танца. Исторія сохранила нѣсколько именъ аулетридъ—танцовщицъ: Амфея Паѳлагинская, Мелисса, Мелита, Пофина, подруга Италомея, Ѳилинно, фаворитка Филиппа Македонскаго и друг.

(Рис. 207).

Съ легкой руки Аспазіи и Лаисы, въ Аѳинахъ, Коринѳѣ и другихъ городахъ Греціи расплодились школы гетеръ-танцовщицъ, гдѣ молодыя жрицы Афродиты совершенствовались въ искусствѣ танцевъ. Въ этихъ разсадникахъ гетеризма, дѣвицъ обучали музыкѣ, стихосложенію и танцамъ.

Опытныя куртизанки преподавали тутъ науку прекраснаго, въ курсъ которой входило все, что касалось внѣшней красоты—красоты тѣла, жесты, мимику, пластическія движенія, а также и все, что способствовало украшенію духа—музыку и поэзію.

При этомъ, необходимо отмѣтить, что куртизанки-поэтессы-танцовщицы были нерѣдко дѣвушками лучшихъ, благороднѣйшихъ семействъ. На своихъ собраніяхъ, онѣ славили ту благую красоту, которою ихъ одарила богиня любви.

(Рис. 208).

Что же именно танцовали гетеры?

Достовѣрно можно сказать, что на пирахъ и оргіяхъ танцы не имѣли спеціальныхъ названій. Каждая гетера имѣла свои излюбленныя позы, жесты и движенія, которыя она примѣняла, сообразуясь съ своимъ талантомъ. То были, вѣроятно, постоянно новые, лирическіе отрывки, которыми наслаждались присутствовавшіе.

Нѣкоторыя поэтессы-гетеры картинно рисуютъ эти безъимянные танцы солистокъ. (Рис. 205).

„Привязавши къ кисти рукъ кроталы, она поспѣшила сорвать съ себя одежды. Предстала обнаженною, судорожно потрясая персями. О, какъ она красива! Поднявши руки, начала свою пляску!“ (Рис. 206).

„Выступаютъ то одна, то другая нога, какъ бы въ нерѣшительности скользя нѣжно по полу. Тѣло гнется, какъ лоза; она ласкаетъ свою нѣжную, трепещущую кожу. Сладострастіемъ проникнуты ея покрытые влагою глаза“.

„Вдругъ она ударила кроталами и прежній медленный темпъ смѣнила на болѣе быстрый. Извивается, на подобіе змѣи, потрясая бедрами, быстрѣй и быстрѣй. Поднимая ноги, вертится подъ громкіе звуки кроталовъ“.

Совершенно обнаженными Лесбоскія гетеры, во имя взаимной любви и нѣги, исполняли танецъ двѣнадцати желаній Афродиты.

Онѣ плясали одна передъ другою, любуясь красотою очертаній корпуса и прелестью бюста. Послѣднее особенно цѣнилось и въ честь изящества бюста слагались пѣсни, подъ звуки которыхъ танцовали, изгибаясь то вправо, то влѣво, то откидываясь назадъ (рис. 207 и 208).

Вкусъ къ хореграфіи былъ особенно развитъ на о. Лесбосѣ. Изъ танцевъ, исполнявшихся на этомъ островѣ гетерами, наиболѣе извѣстнымъ былъ танецъ босыхъ ногъ, сопровождавшійся пѣснями. Тамъ же исполнялся поэтическій „танецъ при лунномъ свѣтѣ“, подъ звуки флейты, въ сопровожденіи хоровода. Дѣвицы, съ распущенными волосами, украшенными цвѣтами долинъ, собирались ночью, при лунномъ свѣтѣ и танцовали на мягкой травѣ (рис. 209). Одна изъ нихъ пѣла юношамъ пѣсню, выражавшую отвергнутую

(Рис. 209).

любовь. Юноши отвѣчали другою пѣсней, увѣряя танцовщицъ, что онѣ будутъ принадлежать имъ. Затѣмъ, начинались общіе танцы, символизирующіе борьбу дѣвушекъ съ юношами, и все заключалось общимъ хореграфическимъ апоѳеозомъ—побѣдой любви. Каждая танцовщица держала голову танцовщика, какъ драгоцѣнную амфору, изъ которой упивалась страстнымъ поцѣлуемъ. На Лесбосѣ практиковался и столь возвеличенный танцовщицами нашего времени „танецъ семи покрывалъ“, перенесенный въ Іудею и исполняемый современными Соломеями. Плясали „танецъ розъ“ и др.

Хореграфія Лесбоса была посвящена любви и красотѣ дѣвицъ и эфебовъ, состязавшихся у храма Геры. Но эта любовь не всегда была грубымъ порывомъ чувственности. Страстность умѣрялась требованіями эстетики. При чемъ не слѣдуетъ забывать, что согласно религіознымъ вѣрованіямъ грековъ, „Сладострастіе“ родилось отъ Эрота и Психеи,

то есть отъ единенія чувства съ душою, потому духовное начало никогда не исключалось во время священнодѣйствій гетеръ передъ алтаремъ Афродиты.

Этого, впрочемъ, нельзя сказать о священныхъ гетерахъ, допускавшихся къ отправленію религіозныхъ обрядовъ во время празднованія „Афридизій“ на о. Кипрѣ и въ Пафосѣ, гдѣ разврату былъ данъ широкій просторъ. Но за то, на другой день послѣ священнодѣйствія въ храмѣ Афродиты, происходили состязанія въ танцахъ. Это едва-ли былъ не единственный во всей Греціи городокъ, гдѣ танцу, какъ искусству, было отведено почетное мѣсто. Стекавшіеся изъ разныхъ мѣстъ Греціи конкурировали въ хореграфическихъ упражненіяхъ.

Несомнѣнно, что излюбленными танцами гетеръ былъ Апокиносъ, Баларита и друг., о которыхъ мы уже говорили при описаніи танцевъ въ честь Афродиты.

Такимъ образомъ, гетеры въ Греціи были жрицами не только Афродиты, но и жрицами Терпсихоры. Гетеризмъ былъ, такъ сказать, переходящимъ съ мѣста на мѣсто театромъ, пустившимъ разнообразныя развѣтвленія въ общественную жизнь грековъ.

Нѣкоторымъ куртизанкамъ были даже воздвигнуты памятники. Фрина удостоилась золотой статуи работы Праксителя, поставленной въ Дельфійскомъ храмѣ. Увидавши ее, циникъ Кратэсъ воскликнулъ: „Вотъ памятникъ безстыдству Греціи“.

Такое отношеніе къ „греческому безстыдству“ слѣдуетъ однако считать какъ единичное явленіе, потому что масса не порицала гетеръ, а покровительствовала ихъ ремеслу. Техника танцевъ гетеръ осталась совершенно невыясненною, да и никакая хореграфическая терминологія не въ состояніи дать хотя бы отдаленное понятіе о ритмахъ и темпахъ танцевъ гетеръ.

Для пониманія этихъ танцевъ нужно красивое, поэтическое пѣснопѣніе. У греческихъ падшихъ женщинъ хотя и существовали спеціальныя школы пластическихъ позъ и чувственныхъ движеній, но не было гетеръ, которыя одинаковымъ способомъ исполняли одни и тѣ же танцы съ установившимися названіями. Каждая изъ этихъ женщинъ усвоивала себѣ наиболѣе свойственные ея натурѣ пріемы и жесты, которыми она старалась плѣнить страстныхъ грековъ. То были не заученныя въ школѣ пляски, съ пристегнутыми къ нимъ ярлыками названій, а то были хореграфическія сцены, имѣвшія точно опредѣленный замыселъ въ исполненіи.

(Рис. 210).

# ДЕМЕТРА.

ДЕМЕТРА считалась богинею оплодотворенія природы. Она же была и законодательницею сельскаго устроенія. Кромѣ Элевзинскихъ таинствъ, въ честь матери - кормилицы, какъ ее называли греки, происходили весенніе и осенніе праздники.

Весенніе назывались Цереаліями. Необходимо замѣтить, что подъ именемъ Цереры, Деметра почиталась только въ Римѣ, гдѣ культъ этотъ введенъ былъ въ 496 г. до Р. Х., причемъ въ отправленіи культа Деметры-Цереры были сохранены до мелочей всѣ *греческіе* обряды. Даже въ жрицы новой богини посвящались исключительно только гречанки.

При возрожденіи природы, по всѣмъ городамъ и деревнямъ шествовали торжественныя процессіи съ священною коровою, окруженною танцующими дѣтьми въ праздничныхъ одеждахъ, пѣли гимны, весело танцовали, призывая благословеніе Деметры и умоляя богиню о ниспосланіи благъ земныхъ.

Болѣе сдержанное и серьезное настроеніе имѣли осеннія празднества послѣ жатвы, по окончаніи сельско-хозяйственныхъ работъ, когда замирали жизненныя силы природы. Въ честь Деметры, какъ законодательницы, въ продолженіи двухъ дней праздновались *Ѳесмофоріи*. Мужчины на эти праздники не допускались. Участвовали только однѣ замужнія женщины, которыя избирались изъ гражданокъ самой безупречной жизни. Онѣ готовились къ этому дню въ воздержаніи, постѣ и молитвѣ. Торжества происходили ночью и

(Рис. 211).

не смотря на то, что въ процессіи несли эмблемы плодородія — фалусы, шествія эти были проникнуты самымъ непорочнымъ, религіознымъ настроеніемъ. Женщины несли на головахъ земельные законы и въ храмѣ совершали таинства, державшіяся въ строгомъ секретѣ (рис. 210).

Послѣ ритуальныхъ дѣйствій, слѣдовало общее веселье. Оживленно пѣли и танцовали. Согласно Аристофану, хоръ пѣлъ въ это время радостный гимнъ: „Женщины! Предавайтесь веселымъ играмъ! Легкою поступью, сомкнитесь въ хороводы, оживленно, быстро кружитесь въ тактъ музыки... Отдохните, любуясь собою... Затѣмъ, удвойте энергію и снова танцуйте новыя фигуры, съ моленіемъ, чтобы пѣсни ваши дошли до неба!..“.

Интереснымъ эпизодомъ, во время Ѳесмофорій, былъ ночной бѣгъ съ факелами. Побѣда оставалась за той священною танцовщицею, которая, послѣ опредѣленнаго, продолжительнаго бѣга, возвращалась къ алтарю первою, съ непогасшимъ факеломъ (рис. 211).

Аристофанъ въ своей піесѣ влагаетъ въ уста хористовъ слѣдующую фразу: „Дѣвицы! берите въ руки факелы, посвященные богинямъ преисподней, пойте и пляшите!“ Такимъ образомъ, можно думать, что танецъ съ факелами имѣлъ тутъ свой спеціальный характеръ (рис. 212).

(Рис. 212).

Почти во всѣхъ сельскихъ праздникахъ воздавалась хвала Деметрѣ. Танцы, большею частью, сопровождались пѣніемъ пѣсенъ, содержаніе которыхъ было почти всегда обращеніемъ къ богинѣ, соотвѣтственно времени года, и приблизительно такого содержанія:

„Привѣтъ тебѣ, богиня! Сохрани между нами миръ и согласіе! Даруй намъ изобиліе! Помоги плодамъ созрѣть въ поляхъ, утучни наши стада, оплодотвори наши сады, преумножь нашу жатву и помоги намъ такъ, чтобы рука посѣявшаго могла бы и пожать свои труды“.

При этомъ, танцы были всегда неразлучнымъ спутникомъ пѣсни.

# АРТЕМИДА.

Первоначальныхъ богинь луннаго свѣта было нѣсколько. Самою выдающеюся изъ нихъ считалась дѣвственница Артемида, дочь Зевса и Хетои, сестра Аполлона. Въ качествѣ богини Луны, она считалась также богиней повивальнаго искусства, такъ какъ счетъ лунныхъ мѣсяцевъ опредѣлялъ срокъ рожденія человѣка. Артемидъ было три: *эллинская*, снабженная лукомъ и стрѣлами, *эфесская* — многогрудая, богиня производительной силы, азіатскаго происхожденія и *скиоская*, приравненная къ эллинской. На восточномъ берегу Эллады, особенно въ Эгинѣ поклонялись еще одной богинѣ Луннаго свѣта, Гекатѣ, божеству ночного навожденія Ночь была ея царствомъ, а затѣмъ и подземный міръ, мракомъ похожій на темную ночь Души, неудостоившіяся погребенія, души жаждущихъ мести—ея обычный сонмъ. Главное мѣсто культа Гекаты была Карія и окрестныя области Азіи.

Благодаря такой разновидности Артемидъ, въ честь этой богини было воздвигнуто множество храмовъ, изъ которыхъ знаменитѣйшимъ былъ сожженный Геростратомъ храмъ Артемиды Эфесской. Въ каждомъ изъ храмовъ исполнялись танцы въ разныхъ формахъ и подъ разными названіями.

Наиболѣе распространенный былъ „*Каріатисъ*“. Дѣвушки Лаконіи похвалялись, что этому танцу ихъ научилъ самъ Полуксъ. Хотя Каріатисъ считался танцемъ невинности, но едва ли онъ могъ быть допущенъ въ настоящее время. Лакедемонскія дѣвушки, прикрытыя только личною скромностью и непорочностью, плавно танцовали вокругъ алтаря Артемиды, совмѣстно съ молодыми людьми, также совершенно обнаженными. Увѣряютъ, что, не смотря на откровенность костюма или, лучше сказать, на полное его отсутствіе, „Каріатисъ“ признавался однимъ изъ самыхъ пристойныхъ танцевъ. Согласно легендѣ, сынъ Пріама воспламенился любовью къ прекрасной Еленѣ въ то время, когда она

исполняла „Каріатисъ", гдѣ красавица царица, съ нѣгой и граціей, расточала прелесть страстныхъ движеній. Тотъ же самый танецъ, говорятъ, исполняла Елена и когда ее похитилъ пастухъ Парисъ.

Танецъ Каріатидъ. (Барельефъ въ Луврск. музеѣ). (Рис. 213).

Многіе полагаютъ, что „Каріатисъ" былъ тѣмъ же танцемъ что и танецъ „Каріатидъ". Но едва ли это вѣрно, потому что на одномъ античномъ барельефѣ, хранящемся въ Луврѣ, (рис. 213), видно, что „Каріатиды" исполнялись однѣми только женщинами, прикрытыми и съ характерными, высокими корзинами на головахъ. Въ этомъ танцѣ упражнялись молодыя іеродулы, называвшіяся Каріатидами, съ священной корзиной изъ ивовыхъ вѣтвей. Онѣ собирались у поставленной въ лѣсу орѣшниковъ статуи Артемиды и раннею весною, во время цвѣтенія гіацинтовъ, танцовали вокругъ мраморной богини. Оригинальный головной уборъ послужилъ греческимъ архитекторамъ мотивомъ для украшенія колоннъ, за которыми и сохранилось названіе Каріатидъ (рис. 214).

Несомнѣнно, что въ честь Артемиды существовали и культовые обряды, соединенные съ танцами, имѣвшими и „легкомысленный" характеръ. Это объясняется символическимъ значеніемъ „первоначальной" Артемиды. Ей поклонялись какъ богинѣ природы, властительницѣ всего земнаго. Ее почитали какъ богиню плодородія, проявляющую свою власть въ смыслѣ размноженія всѣхъ представителей животнаго и растительнаго царствъ. Только впослѣдствіи, она превращена была въ „дѣвственницу". Поэтому, дѣлается понятнымъ, что въ первобытныхъ культовыхъ танцахъ Артемиды играли роль и не скрывались элементы половой жизни. Но въ этихъ танцахъ не было ничего чувственнаго. Это можно заключить изъ того, что они нерѣдко исполнялись женщинами или мужчинами, въ женскихъ маскахъ. Въ такомъ духѣ, въ разныхъ мѣстностяхъ Эллады во славу Артемиды исполняли танцы „Каллабидесъ" и „Кордаку". Ихъ танцовали подъ пѣніе гимновъ, носившихъ тождественныя съ танцами названія. Не доказано, кто танцовалъ „Каллобидію" — одни ли мужчины или также женщины. Большинство изслѣдователей склонно предполагать, что этотъ танецъ, какъ и „Кордака", былъ прототипомъ танца „Кордаксъ" и исполнялся исключительно одними мужчинами. Той же богинѣ посвященъ былъ Іоническій танецъ, сдѣлавшійся впослѣдствіи домашнимъ танцемъ. Въ ея честь танцовали еще и „Калихорею". Исполняли его однѣ женщины, водившія хороводы или вокругъ колодцевъ, или вокругъ жертвенника богини. Этотъ танецъ исполнялся и во время домашнихъ празднествъ (рис. 215).

Каріатида съ храма Эрехвея. (Рис. 214).

Кромѣ того, къ числу священныхъ танцевъ въ честь Артемиды относятся „Иссоріа", „Дитилике", „Хитонія", подъ звуки одной флейты, „Лимнатида". Все это танцы, съ неизвѣстною для насъ техникою, которые вѣроятно испол-

нялись въ храмахъ и на праздникахъ, во славу этой богини, на Мунихиніяхъ, Бендидіяхъ и другихъ. На „Мунихиніяхъ" танцовали на площадяхъ въ воспоминаніе о Мараѳонской побѣдѣ. Эти культовые танцы мало отличались отъ другихъ публично исполняемыхъ танцахъ. Оригиналенъ былъ только танецъ „Мастигозисъ", отличавшійся тѣмъ, что когда кружились вокругъ жертвенника Артемиды, въ храмъ стекались юноши, которыхъ подвергали бичеванію на самомъ алтарѣ богини. Молодые люди готовы были скорѣе умереть отъ истязаній, чѣмъ жаловаться на боль. Присутствовавшая при пыткѣ жрица держала въ рукахъ маленькую статую Артемиды и поощряла бичующихъ. Кто безропотно выдерживалъ испытаніе, тотъ считался мужественнымъ гражданиномъ и былъ увѣнчанъ лаврами (рис. 216).

Калихорея.
Петерб. Эрмитажъ.
(Рис. 215).

Вообще же, всѣ танцы излюбленной греками богини Артемиды большею частью отличались скромностью въ движеніяхъ и предназначены были для возбужденія юношества къ совершенію подвиговъ.

(Рис. 216).

# ХАРИТЫ—ГРАЦІИ.

Значеніе Грацій въ хореграфіи. Происхожденіе Харитъ. Связь ихъ съ Музами и Афродитой. Изваянія Харитъ. Анакреонъ. Смыслъ и пониманіе Грацій. Изящество. Эпоха Возрожденія. Придворные танцы. Природная грація. Можно-ли научиться быть граціозною. Тальони и др. Празднества у грековъ въ честь Харитъ. Вѣчность законовъ объ изяществѣ формъ.

АФРОДИТА не могла бы считаться богинею изящества, если бы она не была окружена Харитами. Вмѣстѣ съ тѣмъ полубогини—Граціи служили символомъ той прелести и того изящества формъ, которыя составляютъ главный элементъ хореграфическаго искусства. Каждый жестъ танцовщицы, каждое ея пластическое движеніе пріобрѣтаютъ эстетическій смыслъ только тогда, когда они исполнены съ соблюденіемъ тѣхъ же оттѣнковъ красоты, которые были присущи античнымъ Харитамъ.

Для танцовальнаго искусства Хариты—Граціи имѣютъ настолько цѣнное значеніе, что полагаемъ не лишнимъ нѣсколько подробнѣе остановиться на этихъ воспѣтыхъ поэтами божествахъ Греціи, занятіе которыхъ, по миѳологическимъ сказаніямъ, заключалось въ пѣніи и въ танцахъ.

О происхожденіи Харитъ существуетъ нѣсколько красивыхъ легендъ, имѣвшихъ аллегорическое значеніе. Античная статуя Аполлона Делійскаго держала въ одной рукѣ лукъ, а въ другой трехъ Харитъ. То были символы стрѣлъ или лучей Аполлона—солнца.

Благодаря такому сродству съ водителемъ Музъ, Хариты сдѣлались божествами, находившимися въ постоянномъ общеніи съ Музами. По гречески „харисъ" заключаетъ въ себѣ три понятія: прелесть, радость и благость, то есть, солнечные лучи, украшающіе природу, радующіе все живущее и награждающіе человѣчество всевозможными благами.

Сначала у аѳинянъ было только двѣ Граціи. Первая изъ нихъ, небесной Афродитѣ подобная, была соткана изъ „Гармоніи" и отличалась скромностью и неизмѣнностью тѣхъ вѣчныхъ законовъ изящества, которые управляли каждымъ ея жестомъ и движеніемъ. Другая же имѣла свойства болѣе чувственныя; она только слѣдовала за первою, какъ бы преподавая ей чары всего земнаго.

Согласно же Гезіоду, Харитъ было три: Аглая—блестящая, добродушная, Ефросина веселая, радость сердца и Талія—цвѣтущая, нѣжная, способствующая цвѣтенію растительнаго царства. Всѣ онѣ были дочерьми Зевса и считались дѣвственницами. У Гомера, впрочемъ, встрѣчается указаніе, что Аглая была возлюбленною Вулкана и кромѣ того Талія у него названа „Пасифеей". О матери же Харитъ сказанія разнорѣчивы.

Гомеръ, едва-ли не первый, установилъ силу и значеніе „Граціи". По его словамъ, „Грація" покоряетъ сердца. Ея изящество имѣетъ такую притягательную силу, что его обаянію ничто не можетъ противостоять. При посредствѣ „Граціи" пылъ „Любви" даетъ жизнь всей вселенной. Грація дѣлаетъ обольстительнымъ взглядъ возлюбленной. Улыбка ея торжествуетъ надъ самыми хладнокровными и равнодушными сердцами.

Изъ числа Олимпійскихъ божествъ, Хариты были особенно тѣсно связаны съ Музами, Афродитой и Эротомъ.

Безъ „Граціи"—Музы, и особенно Терпсихора, не въ состояніи довести красоту человѣка до совершенства.

Еще ближе стояли Хариты къ Афродитѣ. Богиня любви была обольстительна, сама не подозрѣвая того, что своимъ изяществомъ и своей прелестью она была обязана исключительно тому, что каждымъ ея движеніемъ руководили Хариты, бывшія неизмѣнными ея спутницами и составлявшія наиболѣе блестящую часть ея свиты. По словамъ поэтовъ, Афродита была прекрасна только благодаря присутствію Грацій. Эти изящныя божества доставили Афродитѣ побѣду, когда о красотѣ спорили три богини. Судья Парисъ отдалъ предпочтеніе Афродитѣ потому, что она была проникнута граціей, какъ благороднѣйшимъ источникомъ красоты. Овидій говоритъ, что Афродита была преисполнена граціи даже и тогда, когда она прихрамывала, передразнивая своего супруга.

Такимъ образомъ плѣнительная Афродита обязана была „Граціямъ" своимъ всемогуществомъ надъ сердцемъ человѣческимъ. Безъ этихъ спутницъ, быстро закатилась бы ея звѣзда.

О наружномъ видѣ Грацій у толкователей миѳологіи встрѣчается много противорѣчій. Милыхъ Харитъ греки сначала изображали совершенно одѣтыми; затѣмъ, ихъ изображали тремя медленно танцующими молодыми дѣвицами, нѣжнаго, красиваго сложенія, облаченными въ прозрачныя ткани. Покровы надѣвались на нихъ въ знакъ скромности; но при этомъ, по словамъ поэтовъ, одежды были такъ прозрачны, что черезъ ихъ нѣжныя складки сквозили всѣ очертанія корпуса, при чемъ, однако, бюстъ всегда оставался открытымъ.

Въ такомъ видѣ Сократъ поставилъ ихъ статуи при входѣ въ храмъ Аѳины на Акрополѣ.

Позднѣйшее античное искусство освободило Харитъ отъ всякихъ покрововъ и изображало ихъ совершенно обнаженными, всегда неразлучными и держащими другъ друга за руки. Такая форма была установлена съ цѣлью показать нагляднымъ образомъ, что въ нихъ не было ничего искусственнаго и что своею прелестью онѣ обязаны исключительно одной, сотворившей ихъ природѣ.

Поэты увѣряютъ, что Хариты были небольшаго роста. Это служило какъ бы симво-

ломъ того, что изящество жестовъ и движеній не находится въ зависимости отъ сложенія женщины.

Вопросъ объ одѣяніи Харитъ, въ представленіи разныхъ поэтовъ, остается спорнымъ. Такъ, Вольтеръ говоритъ, что „никакой вуаль не долженъ былъ закрывать ихъ прелестей". Другіе же утверждаютъ, что дѣйствительная грація можетъ быть выражена только на покрытомъ тѣлѣ и что при полной наготѣ „Грація" немыслима.

Традицію изображать Харитъ обнаженными сохранили Рафаэль и Гвидо Рени, написавшіе фигуры этихъ божествъ безъ всякаго костюма. За ними послѣдовали и всѣ новѣйшіе художники, такъ что изображеніе Грацій утвердилось такъ, какъ ихъ установилъ Рафаэль (рис. 217).

У грековъ культъ человѣческаго тѣла былъ въ особенномъ почетѣ, потому преклоненіе передъ божествами Харитами было явленіемъ вполнѣ естественнымъ. По ихъ понятіямъ Грація есть не что иное, какъ взаимное согласіе движеній тѣла съ душевными чувствами. Она должна выражаться спокойно, безъискусственно, въ простотѣ душевной. Особенно властно проявляется она конечно въ красивомъ тѣлѣ, при спокойномъ душевномъ настроеніи. Рѣзкія же страсти и сложныя душевныя волненія, при которыхъ движенія дѣлаются конвульсивными, не поддаются вліянію „Граціи".

**Хариты—Кановы.**
(Рис. 217).

Отцомъ пѣснопѣній о Харитахъ, по справедливости, можно считать Анакреона. Излюбленнымъ его мотивомъ были танцующія Граціи, при чемъ онѣ изображались имъ преимущественно въ обществѣ Музъ, нисходящихъ съ Парнаса. Красивыми пѣвцами Харитъ были Горацій и Ксенофонтъ, не разъ въ своихъ произведеніяхъ повторявшіе, что ихъ устами говорятъ Музы и Граціи. Въ новѣйшей же литературѣ нѣтъ ни одного поэта, который въ своихъ лирическихъ произведеніяхъ не вспомнилъ бы объ этихъ божественныхъ идеалахъ всепокоряющей „Прелести".

Вообще, слѣдуетъ замѣтить, что относительно пониманія граціи, въ поэзіи установились два теченія. Одно изъ нихъ, въ понятіи „Грація" усматривало только внѣшнее, такъ сказать, механическое проявленіе красивыхъ формъ. Другое же теченіе хотѣло установить, что наружныя проявленія достигаютъ опредѣленнаго изящества только тогда, когда они служатъ выраженіемъ благороднаго душевнаго настроенія.

Греки утверждали, что Красота нисходитъ отъ Зевса, но причиною того, что красота нравится—это дѣло Грацій.

Вѣрь мнѣ, говорятъ поэты, никакая красота тѣла не можетъ нравиться, если въ немъ не заключается красивой души. Глаза могутъ быть радостными, уста улыбающимися, весь корпусъ можетъ быть преисполненъ красивыми движеніями, но въ нихъ все таки будетъ недоставать правды, если только глаза, уста и весь корпусъ не будутъ одухотворены изяществомъ сердечнаго настроенія.

Разница этихъ двухъ теченій, тѣмъ не менѣе, все таки сливалась въ одномъ общемъ, нераздѣльномъ представленіи объ изяществѣ линій. Оба понятія объединились, и Анакреонтика, по отношенію къ опредѣленію понятія о „Граціи", развилась совершенно въ тождественной формѣ, при чемъ „Грація", какъ неувядаемый образецъ изящества, сдѣлалась неотъемлемою принадлежностью красоты прекраснаго пола.

Грацію находили не въ одномъ величественно прекрасномъ, но она проявлялась и въ образѣ нѣжно развитыхъ женскихъ фигуръ. И въ нихъ улавливали не столько красоту, сколько женственность, присущую только избраннымъ натурамъ и составлявшую главный элементъ воспѣвавшей ее Анакреонтики, гдѣ въ дивныхъ образахъ преклонялись передъ художественною прелестью человѣческаго тѣла и гдѣ лучшимъ средствомъ для опоэтизированія женщины служила „Грація".

Прошли вѣка. Вымерла античная Греція. Но древнія воззрѣнія на Харитъ пустили такіе глубокіе корни въ эстетическій міръ художествъ, что и по настоящее время Хариты взаимно дѣйствуютъ не только на всѣ искусства вообще, но и на всѣ повседневныя проявленія духовной жизни человѣка.

Мраморныя изваянія Харитъ преобразились въ живые образы. Путемъ сравненія, духъ символическихъ божествъ передался всему живущему. Граціи ожили въ новомъ мірѣ.

Такое явленіе особенно рѣзко проявилось въ эпоху „Возрожденія". Прежде въ суровые Средніе вѣка воспѣвались у женщины „лебединая" шея, „пурпуровыя" губы и пр. Но наступило время, когда стали цѣнить прелесть улыбки, умѣніе носить одежду, красоту походки, изящество поклоновъ и пр.

Объясненіе этой прелести находили въ чемъ-то таинственномъ и неощутимомъ. Въ каждомъ изгибѣ человѣческаго тѣла требовалось что-то невидимое, но вмѣстѣ съ тѣмъ изящное. Съ этихъ поръ была открыта именно та простота художественныхъ формъ, которая переходила отъ Грацій къ женщинѣ. Сталъ снова понятенъ смыслъ Харитъ. Культъ этихъ божествъ въ олицетвореніи живыхъ образовъ получилъ снова свое античное объясненіе. Граціи не ограничиваются болѣе выраженіемъ миѳологическихъ фигуръ. Онѣ сдѣлались идеальнымъ образомъ цѣльнаго эстетическаго понятія.

Въ хореграфіи особенно сильно сказалось могучее значеніе граціи. Развитіе этого понятія въ представителяхъ танцовальнаго искусства, находящихся въ постоянномъ движеніи, пріобрѣло особенный, чарующій смыслъ. Мертвая буква „Харитъ" преобразилась въ жизненныя, красивыя формы—въ Грацію женщины.

До эпохи „Возрожденія", Граціи оставались какъ будто въ тѣни. Затѣмъ, когда при италіанскихъ и французскихъ дворахъ начали входить въ моду придворные танцы, то „паваны", „минуэты", „гавотты" пріобрѣли популярность не потому, что темпы этихъ танцевъ пришлись по вкусу придворному обществу, а потому, что при исполненіи ихъ сказывались прелесть и изящество каждаго движенія, то есть тѣ обаятельныя черты, которыя были присущи античнымъ Харитамъ. Женщинъ того времени сравнивали съ „Граціями". Въ походкѣ, въ поклонѣ, въ каждомъ движеніи руки требовалось изящество линій. Создалась цѣлая наука, для обученія которой появился рядъ профессоровъ, преподававшихъ правила благородныхъ жестовъ и изящныхъ изломовъ линій во время танцевъ.

Мы не будемъ касаться того, что идея о Граціяхъ проникла въ разнообразныя отрасли духовной жизни человѣчества. Мы не будемъ говорить объ отношеніи граціи къ поэзіи и философіи, о которой греки говорили, что философія Сократа и Платона проникнута Граціей. Интересуетъ насъ только вліяніе Грацій въ области танцевъ.

Изъ всего нами сказаннаго можно установить, что Грація есть высочайшая красота въ хореграфическихъ движеніяхъ, позахъ и аттитюдахъ. Красота же движеній характеризуется ихъ естественностью, легкостью, мягкостью и непринужденностью, согласованными съ настроеніемъ души.

Изъ всѣхъ искусствъ представитель хореграфіи наиболѣе всего способенъ къ передачѣ художественнаго изящества формъ и линій человѣческаго тѣла. Скульпторъ и живописецъ ограничены въ своихъ созданіяхъ. Изваянія и картины могутъ передавать „предполагаемый" только одинъ моментъ движенія. Въ дѣйствительности же ихъ фигуры

безъ движенія. Въ хореграфіи же, Грація находится въ постоянной смѣнѣ какъ разнообразныхъ движеній лицевыхъ мускуловъ, опредѣляющихъ настроеніе, такъ и движеній всего корпуса, при которыхъ природная красота исполнителя часто стушевывается, уступая мѣсто изяществу Граціи.

Слово „Грація", сдѣлавшись нарицательнымъ, особенно употребительно въ хореграфическомъ искусствѣ. Не смотря, однако, на подробныя объясненія этого понятія, оно все таки представляетъ собою что-то неуловимое, трудно поддающееся точному опредѣленію и пониманіе котораго доступно только культурнымъ людямъ, способнымъ разобраться въ красотѣ пластическихъ движеній. Грація—такого рода качество, которымъ владѣютъ только избранныя, отмѣченныя природою натуры.

Можно-ли научиться быть граціозною? Это—вопросъ первенствующей важности въ хореграфіи. Не каждый родится граціознымъ. Между тѣмъ, служительницъ Терпсихоры такая масса, что человѣку, недостаточно углубляющемуся въ наблюдаемое имъ явленіе, можетъ показаться, будто „грація" разлита въ мірѣ и, во всякомъ случаѣ, составляетъ органическое свойство каждой танцующей женщины.

Въ дѣйствительности же это конечно не совсѣмъ такъ. Множество танцовщицъ были крайне неуклюжи въ началѣ своихъ учебныхъ годовъ. Даже многія артистки, сдѣлавшіяся впослѣдствіи знаменитостями, не отличались особенной граціей въ началѣ своей артистической карьеры. Можемъ указать на танцовавшую на всѣхъ европейскихъ сценахъ одну русскую балерину. По ея собственному признанію, ее долго не хотѣли принять въ казенное, петербургское, театральное училище, благодаря ея физическимъ недостаткамъ, то есть рѣзко выдающейся лопаткѣ и слегка искривленной ногѣ. Огромная сила воли и продолжительная работа въ школѣ совершенно уничтожили ея органическіе дефекты. Они сдѣлались настолько сглаженными, что характернымъ свойствомъ таланта русской артистки признавалась ея грація во время танцевъ.

Мы привели этотъ яркій примѣръ, который даетъ прямой отвѣтъ на поставленный нами вопросъ: „можно ли научиться быть граціозной"?

Не всегда, конечно, уроки граціи и самосовершенствованіе въ этой области идутъ на пользу. Можно назвать цѣлый рядъ прима-балеринъ, отличавшихся удивительною виртуозностью, но отъ которыхъ Хариты—Граціи совершенно отвернулись. Никакими уроками онѣ не могли отрѣшиться отъ угловатыхъ манеръ; не смотря на блестящую технику, онѣ были лишены всякой граціи, потому имена ихъ не блестѣли на хореграфическомъ горизонтѣ. При отсутствіи граціи, балеринѣ нельзя пріобрѣсти славы.

„Никакая красота тѣла не можетъ нравиться, если въ немъ не заключается красивой души!" Такое опредѣленіе, какъ мы уже говорили, установили поэты всѣхъ временъ и народовъ. Въ виду этого, расчленяя понятіе о граціи на его составныя части, мы усматриваемъ въ немъ два взаимно дѣйствующихъ элемента: элементъ красивой души, связанной съ сильною волею, и элементъ физическаго строенія тѣла. Изъ приведеннаго нами примѣра видно, что тѣло не всегда и не обязательно играетъ главную роль въ вопросахъ Граціи и Красоты. Оно подчиняется духу и способно преображаться даже физически, подъ вліяніемъ жажды къ достиженію изящества даже и въ томъ случаѣ, когда физическое строеніе тѣла не отвѣчаетъ требованіямъ пластическаго искусства. Такимъ образомъ, чтобы сдѣлаться граціозной, необходима наличность духовной граціи, хотя бы въ скрытомъ, дремлющемъ въ глубинѣ души состояніи. Но для пробужденія этого духа граціи, для внѣшняго проявленія его необходима школа.

О значеніи и вліяніи школы во всякомъ искусствѣ, а особенно въ изобразительномъ, не можетъ быть двухъ мнѣній, поэтому и въ настоящемъ вопросѣ школа пріобрѣтаетъ громадное значеніе. Вѣками вырабатывался кодексъ граціозныхъ движеній. Создалась грамматика пластической граціи.

Какъ мы уже замѣтили, придворные танцы эпохи Возрожденія, приводившіе въ вос-

торгъ современное имъ общество, цѣнились не ихъ формами, а изящными движеніями, находившимися въ ритмическомъ соотвѣтствіи съ духомъ самаго танца, то есть съ темпомъ душевнаго настроенія, идиллически спокойнаго, благодушно изящнаго. Простая, прозрачная музыка гавотовъ, паванъ, минуэтовъ вызывала настроеніе и вполнѣ отвѣчала ему. Пространства, которыя приходилось проходить черезъ огромныя залы дворцевъ, выработали у придворныхъ особую, плавную, спокойную, „выворотную“ (чтобы не поскользнуться) походку. Быстрая, торопливая походка казалась бы смѣшною, составляя дисгармонію съ тѣмъ спокойствіемъ и благодушіемъ, которыя были преобладающимъ настроеніемъ эпохи.

Придворный этикетъ французскихъ королей требовалъ ритуальныхъ поклоновъ, символическихъ жестовъ и глубокихъ присѣданій. Конечно, все это вырабатывалось постепенно и требовало серьезной выучки и иногда мучительной практики. И когда, наконецъ, выработался изящный, глубокій или легкій, сообразно обстоятельствамъ мѣста и времени поклонъ, то онъ вошелъ въ кодексъ граціозныхъ движеній, уже какъ непреложное правило. Чтобы сдѣлать почтительный „королевскій“ реверансъ, мало было просто присѣсть, а необходимо было создать цѣлый ритуалъ послѣдовательныхъ, вытекающихъ одно изъ другаго ритмическихъ движеній, изъ цѣпи которыхъ и образовался реверансъ.

Просто, беззастѣнчиво присѣдали скромныя гражданки, и такой примитивный поклонъ вызвалъ бы комическое впечатлѣніе, если бы былъ сдѣланъ придворной маркизой. Придворная дама должна была, отодвигая лѣвую ногу назадъ, согнуть возможно больше правое колѣно, нагнуть возможно ниже корпусъ и голову, придерживая платье двумя пальцами. Эта цѣпь мягкихъ, округлыхъ движеній, какъ бы послѣдовательно вытекавшихъ одно изъ другаго, и составляло цѣлое реверанса.

Согласно античнымъ изваяніямъ, былъ выработанъ цѣлый кодексъ жестовъ, изъ которыхъ одни признавались „граціозными“, другіе же не художественными. Сложный реверансъ, войдя въ кодексъ граціозныхъ движеній, нисколько не угнеталъ индивидуальности исполнительницы, но создавалъ необходимость обязательнаго изученія этого граціознаго поклона. Всѣ движенія головы, рукъ, корпуса, ногъ, всѣ повороты и позы, весь тотъ „способъ держаться“, которому придавалось такое большое значеніе при дворѣ Людовиковъ, былъ возведенъ въ стройную систему. Онъ и вошелъ въ кодексъ, изученіе котораго стало обязательнымъ не только для человѣка, посвятившаго себя пластическому искусству хореграфіи, не только для профессіональной артистки, но и для всякаго человѣка, который дорожилъ изящною внѣшностью, красивыми манерами, то есть видимыми выразителями изящной души.

Возвращаясь къ танцовщицѣ и къ поставленному нами вопросу, можемъ замѣтить, что красивое сложеніе и прекрасная внѣшность, конечно, не только ничему не мѣшаютъ, но наоборотъ являются превосходнымъ вспомогательнымъ средствомъ для артистки, посвятившей себя сценѣ. Повторяемъ, однако, что кромѣ внѣшней красоты тѣла есть еще важнѣйшая красота духа, та неуловимая, чарующая грація, которою были въ изобиліи надѣлены некрасивая Гимаръ, мало красивая Тальони, которую завистливыя современницы танцовщицы называли балериною съ обезьяньими руками, и совсѣмъ некрасивая Леньяни — три знаменитыя въ исторіи балета танцовщицы, наиболѣе яркія представительницы граціи въ балетныхъ танцахъ. И конечно, не виртуозностью, не головоломной техникой (которыхъ, кстати сказать, не было и не могло быть ни у Тальони, ни у Гимаръ и которой обладала одна только Леньяни) записали онѣ свои имена въ лѣтописяхъ хореграфіи, а именно тѣмъ обаяніемъ чарующей граціи, которая чувствуется, но не познается.

Школа необходима для развитія граціи. Природныя данныя, врожденная грація имѣютъ, конечно, большое значеніе въ смыслѣ достиженія большей или меньшей степени граціозности въ танцахъ, и только совершенно безнадежнымъ школа не въ состояніи дать извѣстную шлифовку. Но такихъ людей сравнительно не много. Это доказала новая школа ритмичной, эстетической гимнастики американской системы Стеббинсъ-Кальмейера и его

послѣдователя Жака Делькроза, система гармонической культуры тѣла, вырабатывающая красоту въ движеніяхъ и развивающая граціозное чувство ритма даже у людей, лишенныхъ музыкальнаго слуха. Основательница такой эстетической школы Стеббинсъ руководствовалась знаменитою „системою выразительности“ француза Дельсарта, принявъ за образецъ изящества въ движеніяхъ античныя изваянія и изображенія на греческихъ вазахъ. Греція, такимъ образомъ, осталась тою страною, откуда и по настоящее время черпаютъ образцы для созданія художественныхъ образовъ. Для сценическаго искусства и для скульптуры, Дельсартъ установилъ прочные законы выразительности, которые въ ихъ совокупности образовали систему благородной симметріи и изящной красоты, то есть элементовъ, составляющихъ сущность граціи въ хореграфіи. Что сдѣлалъ Контъ для точныхъ наукъ, что сдѣлалъ Рускинъ для живописи, то создалъ Дельсартъ для пластическихъ искусствъ, гдѣ грація занимаетъ первенствующее мѣсто.

Древніе греки высоко цѣнили трехъ Харитъ. Эти три божества въ ихъ представленіи сливались въ одно цѣлое, объединенное связывающею ихъ гармоніею и общею идеею прекраснаго. Поэтъ сказалъ о нихъ: „красуйтесь бедрами“. Какъ ни оригинально звучитъ это обращеніе, но въ немъ греки не видѣли ничего чувственнаго. Въ краткой фразѣ сказался культъ красоты человѣческаго тѣла, передъ которою преклонялся каждый грекъ.

Этимъ божествамъ былъ посвященъ спеціальный танецъ, исполнявшійся молодыми, почти обнаженными дѣвицами. Онѣ держались за руки, дѣлая медленныя движенія, останавливаясь въ граціозныхъ позахъ. Это былъ, въ полномъ смыслѣ, художественный танецъ. Беотійцы были первыми, которые основали культъ въ честь божествъ, олицетворявшихъ изящество и красоту формъ. Празднества эти назывались „Харизіи“. Особенность ихъ заключалась въ томъ, что танцовали въ продолженіи всей ночи. И та танцовщица, которая больше другихъ не поддавалась ни сну, ни усталости, признавалась достойнѣйшею. Въ награду выдавался вѣнокъ изъ розъ и медовый пирогъ, который назывался „Харизіо“.

Безъ граціи, хореграфія была бы мертвымъ искусствомъ. Въ способности придавать изящество своимъ произведеніямъ, были особенно умудрены греческіе скульпторы. Любуясь античными статуэтками танцовщицъ, чувствуется, что Грація живетъ не только въ корпусѣ представительницъ хореграфіи, но ею проникнута каждая складка ихъ одежды и каждое ихъ движеніе одухотворено художественнымъ чувствомъ изящнаго.

Въ заключеніе остается сказать, что не смотря на тысячелѣтія, отдѣляющія насъ отъ греческихъ Харитъ — Грацій, эти эллинскія богини живы и до настоящаго времени. Своими свѣтлыми, радостными лучами античной неувядаемой красоты онѣ украшаютъ человѣчество XX вѣка и вѣчно будутъ служить символомъ прелести и изящества не только въ хореграфіи, но и во всемъ живущемъ на землѣ.

(Рис. 218).

# ОРЫ.

СЪ ХАРИТАМИ нерѣдко смѣшивали Оры—часы или „времена года“. Между тѣмъ, эти божества, выражавшія смѣну временъ года, хотя и нерѣдко представлены были художниками, какъ спутницы Афродиты вмѣстѣ съ Харитами, но ничего общаго съ послѣдними не имѣли. Такъ какъ у грековъ считалось только три времени года, потому и „Оръ“ было три. Только впослѣдствіи, Оры получили переносное значеніе и имъ дали другія названія: Эвномія (Ευνομια) — порядокъ, Дика (Δικη)—справедливость и Ирена (Ειρηνη) —миръ. Еще позднѣе къ нимъ присоединилась еще четвертая Ора -- зима, съ аттрибутами охотничьей добычи (Рис. 218). Ихъ изображали въ видѣ цвѣтущихъ дѣвицъ, всегда веселыхъ, радостныхъ и безпечно танцующихъ въ хороводѣ. Въ ихъ честь были установлены особыя празднества —весенніе и осенніе „Орайи“, о которыхъ мы упоминаемъ потому, что на этихъ празднествахъ танцовали вокругъ статуи этихъ божествъ. Особымъ почетомъ пользовалась Ирена—миръ. Ея статуя стояла на площади въ Аѳинахъ, куда собиралась молодежь съ вѣнками изъ цвѣтовъ и танцуя окружала излюбленное божество. „Орайи“ отличались большимъ оживленіемъ, особенно весною. При возрожденіи природы, во всей Аттикѣ, Спартѣ, Аркадіи юноши и молодыя дѣвушки, украшенные весенними цвѣтами, стремились изъ городовъ въ поля и лѣса, гдѣ танцовали пасторали и между прочимъ излюбленную во всей Греціи „Анѳему“ съ припѣвомъ „гдѣ вы, розы, гдѣ фіалки, гдѣ кудрявая петрушка“ (рис. 219).

**Анѳема.** (Съ вазы музея въ Неаполѣ). (Рис. 219).

# ПАНЪ.

Красивы были весенніе праздники покровителя пастушковъ, веселаго божка *Пана*. Танцы, въ его честь, имѣли хотя и веселый, но очень сдержанный характеръ. Въ этомъ танцѣ, называемомъ „Гиларейей“, участвовали и мимы, извѣстные подъ названіемъ Гилародовъ, которые одѣвались въ бѣлыя платья съ золотыми вѣнками на головѣ. Особенность ихъ заключалась въ томъ, что вмѣсто обуви, они носили привязанныя ремнями кожаныя подошвы. Быстрыя движенія танцоровъ были оживлены и веселы.

Божку Пану, кромѣ того, было посвящено множество танцевъ, исполнявшихся въ поляхъ и лугахъ. Утверждаютъ, что изобрѣталемъ ихъ былъ козлоногій Панъ, въ честь котораго танцы исполнялись юношами и дѣвицами. Обыкновенно, они украшали голову дубовыми вѣнками и цвѣточными гирляндами, ниспадавшими съ одного плеча на другое. Танцы—пасторали и буколики, о которыхъ съ особеннымъ увлеченіемъ повѣствуютъ разные поэты, исполнялись влюбленными пастушками и ихъ подругами во славу ихъ полеваго божества. Особеннымъ почетомъ пользовался Панъ въ Аркадіи, гдѣ пастушки предавались буколическимъ развлеченіямъ (Рис. 220).

(Рис. 220).

Съ наступленіемъ весны, въ Аркадіи, молодыя дѣвицы и юноши, украшенные цвѣтами, съ вѣнками на головахъ, выходили въ рощи и на поля, гдѣ веселились самымъ скромнымъ образомъ. Въ граціозныхъ танцахъ, они выражали невинность первобытныхъ временъ, какъ бы стараясь воскресить наивныя развлеченія золотаго вѣка.

Существуетъ „миѳъ“, утверждающій, что Панъ своею игрою на флейтѣ увлекалъ нимфъ, которыя собирались на его музыкальный призывъ и весело танцовали разныя хороводныя пляски, послѣ которыхъ Панъ старался увлечь ихъ въ свои объятія. Изъ этой легенды можно заключить, что и въ миѳологическихъ сказаніяхъ, „поэма любви“ сопровождалась танцами.

# ЗЕВСЪ И ГЕРА.

Казалось бы, что наибольшее число танцевъ греки должны были посвятить главѣ Олимпа — Зевсу. Въ дѣйствительности же въ его честь танцовали мало; но за то образо-

валось множество легендъ о разнообразныхъ, любовныхъ приключеніяхъ легкомысленнаго бога-громовержца, которыя дали обильный матеріалъ не только для отдѣльныхъ сценъ, но и для цѣльныхъ мимическихъ представленій, гдѣ танцамъ было отведено значительное мѣсто.

Всѣ празднества въ честь главнаго бога Олимпа были конечно очень торжественны и заключались преимущественно въ борьбѣ, играхъ и состязаніяхъ.

Изъ списка танцевъ, перечисленныхъ у разныхъ историковъ, видно, что въ честь Зевса были посвящены слѣдующія празднества: Диподіи, Діазіи, Мемектеріи и другія, гдѣ вѣроятно исполняли танцы, названія которыхъ для потомства не сохранились. Таковы скудныя свѣдѣнія о танцахъ въ честь главнаго бога Эллады.

При описаніи священныхъ танцевъ, мы ограничились только тѣми изъ нихъ, которые исполнялись въ честь наиболѣе почитавшихся греками божествъ. При этомъ, къ сожалѣнію, должны сознаться, что наши описанія, почерпнутыя изъ наиболѣе яркихъ историческихъ матеріаловъ, все таки даютъ только смутное представленіе о томъ, какимъ образомъ въ Элладѣ танцовали во славу ея кумировъ. Опускаемыя же нами празднества и священнодѣйствія вокругъ алтарей второстепенныхъ божествъ, какъ менѣе колоритныя, не могутъ и подавно разрѣшить этой задачи.

# ОБЩЕСТВЕННЫЕ ТАНЦЫ.

Символизмъ въ танцахъ. Характеритика общественныхъ танцевъ. Ихъ разнообразіе. Значеніе пиррическихъ танцевъ. Разные виды. Мемфитика. Танецъ Критянъ и пр.

У ГРЕКОВЪ было множество общественныхъ, народныхъ танцевъ, въ которыхъ отражался эллинскій духъ, переплетенный съ символикой миѳологическихъ вѣрованій.

Публично предавались хореграфическимъ развлеченіямъ по поводу крайне разнообразныхъ проявленій государственной и общественной жизни. Танцовали во славу боговъ, въ честь героевъ и по случаю разнаго рода земледѣльческихъ событій. Тутъ участвовали не столько артисты по профессіи, но веселился и забавлялся весь народъ.

Изъ встрѣчаемыхъ у разныхъ писателей описаній „національныхъ" античныхъ танцевъ можно усмотрѣть однѣ только краткія характеристики, дающія очень скудное представленіе объ этихъ танцахъ. Такъ извѣстно, что въ „Ямбической" пляскѣ движенія были скромны и величавы; что въ посвященномъ цвѣтамъ танцѣ „Кепраскаластикосъ" исполнители держали корзины съ цвѣтами; то поднимали, то опускали ихъ. Что на о. Критѣ, всѣ танцы, даже и полевые, исполнялись съ оружіемъ въ рукахъ и притомъ въ очень быстромъ темпѣ.

Изъ такихъ краткихъ описаній все-таки можно уловить кое-какіе мотивы, но въ большинствѣ случаевъ упоминаютъ только одни названія съ обозначеніемъ, въ честь „кого" или по поводу „чего" танцовали.

Очевидно, что общественные танцы по фактурѣ своей были очень разнообразны. Это можно усмотрѣть изъ помѣщеннаго нами перечня танцевъ, извѣстныхъ по книжнымъ, не прямымъ, а чисто побочнымъ источникамъ.

Конечно, въ данномъ случаѣ, бытописателямъ представлялся широкій просторъ для хотя и красивыхъ, но все-таки фантастическихъ описаній сольныхъ танцевъ, а также и для хороводовъ. Тутъ могли имѣть мѣсто и подходящія фразы о „переживаніяхъ" испытываемыхъ исполнителями, „о проникновенныхъ" позахъ танцовщицъ и о духовномъ смыслѣ каждаго танца. И дѣйствительно, такія цвѣтистыя фразы встрѣчаются не только у античныхъ поэтовъ, воспѣвавшихъ красоту танцующей и позирующей гречанки, но и у новѣйшихъ писателей, увлекающихся „изломами" и „линіями" современныхъ представительницъ и нео-греческаго стиля.

Подобныя картинныя пѣснопѣнія составляютъ дѣйствительно единственный способъ для указанія на прелесть общественныхъ танцевъ въ Греціи.

Ими и слѣдуетъ ограничиться. Точныхъ провѣренныхъ изслѣдованій сдѣлать невозможно, потому всякія разъясненія будутъ имѣть характеръ крайне сомнительнаго свойства. Масса общественно бытовыхъ танцевъ извѣстна намъ только по ихъ названіямъ, по которымъ могутъ имѣть мѣсто однѣ лишь догадки и фантастическія предположенія.

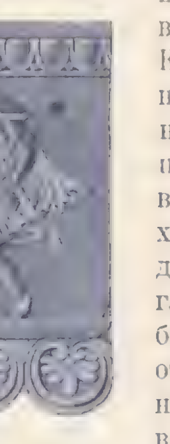
Въ виду этого, упомянемъ только о наиболѣе популярныхъ и извѣстныхъ пѣсняхъ плясках, значеніе и духъ которыхъ въ достаточной степени разъясненъ.

# ПИРРИЧЕСКІЕ.

ВЪ ЧИСЛѢ общественныхъ танцевъ, на первомъ мѣстѣ должны быть поставлены воинственные. Благодаря гимнастическимъ упражненіямъ въ школахъ, греки съ ранняго дѣтства пріобрѣтали ловкость и гибкость въ движеніяхъ, потому исполнявшіеся публично танцы, съ воинственнымъ пошибомъ, были красивымъ и любимымъ ихъ развлеченіемъ.

Такихъ танцевъ было очень много. Большинству изъ нихъ присвоено названіе Пиррическихъ.

Первообразомъ Пиррическихъ танцевъ считаютъ танецъ Куретовъ и Корибантовъ. Родиной этого упражненія называютъ островъ Критъ. Это объясняется тѣмъ обстоятельствомъ, что на о. Критѣ находилось мѣсторожденіе металловъ, изъ которыхъ ковали оружіе. По нашему мнѣнію, такъ поэтически описанный древними поэтами танецъ Куретовъ едва-ли существовалъ въ дѣйствительности. Его знаютъ только по античнымъ вазамъ и рельефамъ, на которыхъ имѣются рисунки подобнаго танца, очевидно, воспроизведеннаго фантазіей художниковъ, на основаніи доисторической легенды. Согласно этой баснѣ, Куреты будто бы плясали съ цѣлью отвлечь кровожаднаго Кроноса, желавшаго пожрать новорожденнаго Зевса. Легенду эту художники трактовали на самые разнообразные лады, что не трудно усмотрѣть изъ прилагаемыхъ античныхъ ри-



(Рис. 221).

(Рис. 222).

сунковъ (рис. 221, 222 и 223). Видно, что нѣсколько вооруженныхъ Куретовъ, ударяя мечемъ по щиту, производили шумъ и вертѣлись вокругъ ребенка, будущаго владыки Олимпійскихъ боговъ. Такимъ образомъ, весьма возможно, что въ этомъ танцѣ и не было ничего воинственнаго. Тѣмъ не менѣе, всѣ Пиррическіе танцы ведутъ свое начало отъ воинственной пляски Куретовъ. Такое толкованіе совершенно аналогично съ легендою о символическомъ тріумфальномъ шествіи побѣдоноснаго Діониса изъ Индіи, который будто-бы перенесъ въ Грецію всѣ храмовые и бытовые танцы.

(Рис. 223).

Вообще слѣдуетъ замѣтить, что религія и войны были тѣмъ естественнымъ русломъ, по которому къ грекамъ перешло большинство танцевъ отъ иноземцевъ.

Всѣ греческіе юноши обязаны были обучаться военнымъ танцамъ. Это обученіе выражалось въ *Мемфитикѣ*, которую преподавали въ школахъ, для развитія у юношей любви къ военному ремеслу. Ликургъ включилъ Мемфитику въ число учебныхъ предметовъ въ школахъ и дѣлилъ ее на двѣ части: 1) „гимнопедію“ или танецъ младшаго возраста и 2) „эноплинію“ для взрослыхъ. Танцы эти заключались въ упражненіяхъ бросанія дротика и въ оборонѣ щитами.

(Рис. 225).

Согласно же другимъ источникамъ, Мемфитику составляли четыре части: 1) *Подизмъ*, въ родѣ быстраго марша, 2) *Ксефизмъ*,— родъ сраженія,—при чемъ, одни исполнители бросали дротикъ, другіе же защищались; 3) прыжки и скачки, чтобы умѣть быстро и легко преодолѣвать препятствія, въ видѣ рвовъ, заборовъ, укрѣпленій; 4) *Тетраконъ* — общіе марши, контръ-марши и построеніе фигуры, подражающей сомкнутому каре. По другимъ изслѣдованіямъ, „Мемфитику“ причисляли къ числу совершенно самостоятельныхъ, исполнявшихся публично, танцевъ. Это, конечно, невѣрно.

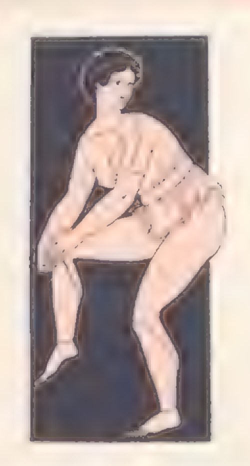
Главнѣйшимъ изъ всѣхъ воинственныхъ танцевъ былъ несомнѣнно *Пиррическій*, который можно даже назвать военною пантомимою. О происхожденіи его существуютъ крайне разнорѣчивыя указанія. Во всякомъ же случаѣ, онъ относится къ самымъ древнимъ временамъ Греціи. Одна легенда говоритъ, что Аѳина-Паллада была первою исполнительницею пиррическаго танца. Она будто бы плясала, въ ознаменованіе побѣды надъ Титанами. Другая легенда утверждаетъ что, онъ изобрѣтенъ царемъ Эпира, Пирромъ. Большинство же изслѣдователей склонны думать, что названіе его произошло отъ слова „пира“—костеръ, вокругъ котораго будто бы танцовалъ Ахиллъ, при похоронахъ Патрокла.

(Рис. 224).

У Лакедемонянъ, обученіе Пиррическому танцу было обязательно. Ликургъ требовалъ, чтобы всѣ граждане обучались этому танцу съ семилѣтняго возраста.

Надо полагать, что у грековъ Пиррическіе танцы были извѣстны подъ общимъ генерическимъ названіемъ „Хирономія“; между тѣмъ, нѣкоторые писатели утверждаютъ, что Хирономію слѣдуетъ считать совершенно самостоятельнымъ, воинственнымъ танцемъ.

Для Пиррическаго танца, танцовщики одѣвались въ костюмы воиновъ, короткую куртку до колѣнъ, перетянутую по таліи двойнымъ кушакомъ. Въ рукахъ—лукъ, щитъ, стрѣлы или другое оружіе. Размѣромъ въ три такта начинался этотъ танецъ и кончался двумя тактами. Танцовщики скакали впередъ, перепрыгивая съ одной ноги на другую, на подобіе гимнастическаго шага. Затѣмъ, производились разныя военныя эволюціи; прямыми шеренгами нападали другъ на друга, смыкались въ общій кругъ, прыгали группами, становились на колѣни и пр. Фигуры, движенія и манипуляціи оружіемъ въ тактъ музыки, подъ звуки флейты, были очень разнообразны. Исполнители воспроизводили воинскія дѣйствія и единоличные бои, какъ будто во время настоящихъ сраженій (рис. 224).



**Дѣвица, надѣвающая наколѣнники для пиррич. танца. Ваза (коллекц. Гопе).**
(Рис. 226).

Мраморные рельефы въ Капитолійскомъ музеѣ даютъ очень наглядное представленіе о пиррическомъ танцѣ. Соразмѣренный ударъ по щиту и гимнастическій шагъ составляютъ характерную его особенность. Рѣзко отличались два вида этого танца—спартанскій и тирренскій. Первый изъ нихъ, подъ флейту и подъ воинственную пѣсню въ темпѣ „анапеста“, описанъ Лукіаномъ, который приводитъ даже нѣсколько командныхъ словъ. Второй же подъ болѣе громкіе трубные звуки.

Замѣчательно, что въ этомъ вооруженномъ танцѣ принимали участіе и женщины, которыя отличались даже большею ловкостью, чѣмъ мужчины. Съ каскою на головѣ, почти обнаженныя, прикрытыя только „строфіономи“, поддерживавшими грудь, въ жесткихъ наколѣнникахъ, красивыя амазонки-спартанки, совмѣстно съ молодыми людьми, плясали этотъ красивый танецъ (рис. 225 и 226).

**Пиррическій.**
(Рис. 227).

(Рис. 228).

Существовало нѣсколько варіантовъ Пиррическаго танца, носившихъ названіе, соотвѣтственно ихъ характеру: *Сціамахія*—битва съ призраками, *Мономахія*—исполнявшаяся солистомъ или солисткою, подъ звуки двойной флейты (рис. 227). Описаніе подобнаго танца сохранилось у Ксенофонта: „вышелъ грекъ, держащій въ каждой рукѣ по круглому щиту. Онъ танцовалъ, какъ будто сражаясь съ двумя нападавшими. Затѣмъ, уподобляясь персу, онъ ударялъ о щитъ, становился на колѣни, поднимался и разныя боевыя движенія продѣлывалъ, въ тактъ игравшей флейты“. Затѣмъ онъ вызвалъ Аркадійца съ блестяще одѣтой танцовщицей, державшей легкій щитъ въ рукахъ. Она превосходно исполнила воинственную пляску, заслуживши всеобщее одобреніе.

(Рис. 229).

*Гипломахія*, въ которой участвовали только два борца со щитами. Наконецъ, плясали группами.

Исполнявшіе Пиррическій танецъ „Пиррихисты" особенно отличались во время торжественныхъ празднествъ „Панаѳиней", въ честь Аѳины. Лучшимъ исполнителямъ выдавались преміи (рис. 228).

Во времена Имперіи, танецъ этотъ утратилъ свой первобытный характеръ и вмѣсто воинскихъ доспѣховъ у исполнителей въ рукахъ были тирсы, факелы и разнообразные аттрибуты.

Въ Ѳессаліи существовалъ еще, подъ названіемъ Пиррическаго, другой танецъ, имѣвшій аллегорическое значеніе. Смыслъ его заключался въ напоминаніи долга, который обязаны исполнять сыны отечества; долгъ—мирно воздѣлывать землю и долгъ—защищать родину. Въ этомъ танцѣ участвовалъ поселянинъ съ орудіями земледѣлія и вооруженный воинъ.

(Рис. 230).

Атеней увѣряетъ, что въ позднѣйшія времена, Пиррическій танецъ былъ посвященъ Вакху, жрецы и прозелиты котораго плясали, держа въ рукахъ не воинскіе доспѣхи, а тирсы, вѣтви и факелы, изображая своими эволюціями побѣды, одержанныя Вакхомъ въ Индіи.

Изъ ряда многочисленныхъ воинственныхъ танцевъ, назовемъ еще нѣкоторые наиболѣе характерные и типичные:

*Беркинтіаке*, въ честь матери боговъ. Танецъ Критянъ, съ оружіемъ въ рукахъ.

*Каллабрисмосъ*. Самый упрощенный воинственный танецъ, распространенный во Ѳракіи.

*Ферманстрисъ*. Исполнители съ обнаженными до плечъ руками, потрясая мечами и топориками, долго маневрировали съ опущенными головами, нервно скручивали ниспадавшіе локоны волосъ, иногда кусали самихъ себя и кончали тѣмъ, что сами наносили себѣ раны оружіемъ.

*Ксифизма*, *Эпикредіасъ* и другіе, названія которыхъ можно найти въ нашемъ общемъ спискѣ танцевъ (рис. 229 и 230).

Къ числу общественныхъ и воинственныхъ танцевъ ошибочно причисляютъ танецъ *Титановъ*. Его публично не исполняли, а сраженіе съ Титанами представлялось только на театрахъ, какъ воспоминаніе объ этой легендарной битвѣ, относящейся къ первому, доисторическому, поколѣнію боговъ.

Наилучшими исполнителями пиррическихъ танцевъ считались спартанцы и жители о. Крита. Ловкость ихъ считалась какъ бы преемственною отъ извѣстнаго критскаго воина Меріона, который во время битвы и на полѣ сраженія признавался легконогимъ „танцоромъ", что, безспорно, слѣдуетъ принимать „фигурально", такъ какъ военная маршировка грековъ называлась также и танцами.

Каждое племя эллинскаго происхожденія имѣло свой собственный танецъ съ оружіемъ въ рукахъ и съ разнообразными воинскими эволюціями. При этомъ, однако, можно замѣтить, что основныя, главныя движенія, душа цѣлаго, общаго, заключалась въ „ксифизмѣ", т. е. въ ударахъ оружіемъ по щиту.

# ГОРМОСЪ.

(Рис. 231).

# ГОРМОСЪ.

Къ числу общественныхъ, публично исполняемыхъ танцевъ, мы причисляемъ *„Гормосъ"*. Спорнымъ является вопросъ относительно того, кому посвященъ былъ этотъ извѣстный танецъ. Одни увѣряютъ, что его танцовали въ честь Аполлона, другіе утверждаютъ, что этотъ танецъ былъ посвященъ то Артемидѣ, то Аѳинѣ. Мы полагаемъ, что это былъ сложный, чисто общественный танецъ, въ честь разныхъ божествъ, учрежденный Ликургомъ, какъ средство для преклоненія предъ красотою формъ человѣческихъ. Для насъ же, онъ служитъ показателемъ того, какъ сами законодатели смотрѣли на появленіе обнаженныхъ людей въ публичномъ мѣстѣ (рис. 231).

*Гормосъ* исполнялся совсѣмъ раздѣтыми мужчинами и женщинами. Когда Ликургу замѣтили о неприличіи появленія обнаженныхъ на улицахъ, то законодатель отвѣтилъ:

„Я стремлюсь къ уравненію женщины съ мужчиною. Оба пола—одинаковые граждане того же отечества. Для развитія мужества, здоровья, добродѣтелей и величія души какъ мужчины, такъ и женщины должны одинаково пріучаться къ презрѣнію предразсудковъ".

Танецъ состоялъ въ томъ, что впередъ выходилъ избираемый изъ наиболѣе ловкихъ юноша; онъ дѣлалъ разныя движенія, которыя неуклонно повторялись другими юношами, затѣмъ медленно, скромно выступали дѣвицы, и молодежь обоего пола брала другъ друга за руки, составляя кольцо. Звенья цѣпи то сходились, то расходились. Во главѣ шелъ водитель воинственною походкою; за нимъ слѣдовала дѣвица, олицетворявшая, своими движеніями, непорочность и грацію; затѣмъ, слѣдовали остальныя пары. Молодые люди останавливались, обнимали другъ друга, смѣшивались въ разныхъ фигурахъ, соперничая въ граціозныхъ позахъ. То была аллегорія союза мужественности и скромности, которую Лукіанъ называетъ „танцемъ ожерелья".

Мелодія, подъ которую танцовали, была одна и та же для мужчинъ и для женщинъ. Разница же заключалась только въ исполненіи и въ быстротѣ темповъ. Юноши дѣлали двойныя „па", а дѣвицы—простыя.

Гормосъ былъ въ одинаковомъ почетѣ, какъ въ Спартѣ, такъ и въ Аѳинахъ.

Утверждаютъ, что описанный Гомеромъ танецъ, изображенный на щитѣ Ахилла, былъ „Гормосъ"; мы же полагаемъ, что въ этомъ описаніи сказалось только богатство фантазіи Гомера, а никакъ не дѣйствительность „баснословнаго" времени.

(Рис. 232).

# ГИМНОПЕДІЯ.

Въ почетѣ былъ танецъ „*Гимнопедія*“. Хотя подъ словомъ „Гимнопедія“ подразумѣвались всѣ вообще танцы—безъ музыки, а исключительно только подъ одно хоровое пѣніе, тѣмъ не менѣе, названіе „Гимнопедія“ присвоено было очень распространенному, общественному танцу. Увѣряютъ, что этотъ танецъ былъ посвященъ Аполлону и Діонису. Между тѣмъ, въ немъ не было ничего вакхическаго. Онъ былъ непорочнымъ выраженіемъ культа Аполлона. Другіе утверждаютъ, что „Гимнопедія“ исполнялась въ честь Кроноса, такъ какъ въ немъ аллегорически представлялось прошедшее, настоящее и будущее. Мы же, съ своей стороны, присоединяемъ его къ общественнымъ, потому что онъ исполнялся на площадяхъ, въ праздничные дни и безъ всякихъ, въ честь какихъ либо божествъ, символическихъ атрибутовъ.

Украшенные вѣнками изъ пальмовыхъ вѣтвей, танцовали старики, взрослые съ дѣтьми, собиравшимися на площадяхъ. Участвующіе дѣлились на три группы. Каждый хоръ двигался отдѣльно, останавливаясь и принимая разныя позы. Движенія отличались крайнею скромностью. Старики припѣвали:

И мы когда то были
Молоды, смѣлы и храбры.

Молодежь благоговѣйно выслушивала пѣніе старцевъ и, въ свою очередь, танцовала подъ свой припѣвъ:

А мы стали теперь таковыми,
Что доказать готовы на дѣлѣ.

Затѣмъ, выступали дѣти; также танцовали и пѣли:

Настанетъ день и часъ,
Когда превзойдемъ мы васъ. (Рис. 232).

## ГЕРАНОСЪ.

ВЪ почетѣ былъ исполняемый въ городахъ и поляхъ танецъ *Гераносъ-Журавль*, изобрѣтеніе котораго приписывается Тезею, какъ напоминаніе его выхода изъ Лабиринта. Утверждаютъ, также, что такое названіе ему дано благодаря исполняемымъ фигурамъ, напоминающимъ стадо летящихъ другъ за другомъ журавлей.

Веселый танецъ „Гераносъ“ исполнялся преимущественно во время весенняго празднества Панаѳиней, гдѣ игралъ значительную роль Тезей, символически олицетворявшій собою освободителя отъ тьмы.

На одной античной вазѣ, сдѣланной за шесть вѣковъ до христіанской эры, воспроизведенъ этотъ танецъ. Дѣвицы и юноши держались за руки въ правильной сомкнутой

(Рис. 233).

цѣпи. Тезей, съ лирою въ рукахъ, руководитъ этой цѣпью передъ удивленною Аріадною. Составляющіе цѣпь считались жертвами, спасенными изъ Лабиринта отъ ярости Минотавра. На эту тему фантазировали позднѣйшіе изслѣдователи. „Журавль“, по ихъ словамъ, былъ сельскимъ танцемъ, въ которомъ совмѣстно участвовали и женщины и мужчины. Передняя пара руководила движеніями остальныхъ. Цѣпь то смыкалась, то размыкалась; передніе держали ленту, подъ которую проходили остальные. Много варіантовъ было разсказано о „Журавлѣ“ (рис. 233), но всѣ они сводились къ тому, что танцующіе составляли непрерывную цѣпь. Художники же рисовали этотъ танецъ въ примѣненіи къ различнымъ божествамъ (Рис. 234).

**Гераклъ и тритонъ.**
**Музей въ Корнето.**
(Рис. 234).

Сельскіе праздники были широко распространены по всей Греціи. Каждый фазисъ вегетаціоннаго періода растеній чествовался танцами. Обсѣмененіе полей, завязь плодовъ, созрѣваніе, жатва давали поводъ для общественныхъ плясокъ на поляхъ и въ садахъ и всегда съ воспоминаніемъ о божествѣ — покровителѣ (рис. 235).

**Асколіасмосъ. Танецъ на мѣхахъ.** (См. стр. 157).
(Рис. 235).

Не перечисляя длиннаго списка буколикъ и пасторалей, имѣвшихъ тождественный характеръ, отмѣтимъ наиболѣе типичные.

Оживлены были описанные уже нами весенніе и осенніе праздники „*Ораи*“.

Не менѣе оживлены были *Прэрозіи*, въ честь Деметры, при посѣвѣ злаковъ, *Прехирестеріи*, послѣ цвѣтенія плодовыхъ деревьевъ. Выносили въ сады статую Аѳины и танцовали вокругъ нея.

Вообще, во всѣхъ сельскихъ праздникахъ, водили преимущественно хороводы и исполняли танцы, съ движеніемъ по окружности.

III.

# ДОМАШНІЕ.

Гименей. Легенда о немъ. Погребальные танцы. Комосъ. Пиршественные танцы. Вакхъ и Аріадна. Разнузданность танцевъ на пирахъ. Роскошь и дикдокъ.

Каждое событіе обыденной жизни грековъ ознаменовывалось торжествомъ, соединеннымъ съ танцами. День рожденія хозяина дома, появленіе на свѣтъ ребенка, свадьба, чествованіе именитаго гостя, возвращеніе съ поля битвы и даже похороны сопровождались соотвѣтствующими данному случаю танцами.

Домашніе танцы можно раздѣлить на двѣ категоріи: на семейные, имѣвшіе торжественный характеръ и на чисто увеселительные, служившіе для развлеченія.

Въ обѣихъ категоріяхъ, не смотря на ихъ исполненіе въ замкнутой, домашней обстановкѣ, все таки сохранился отпечатокъ „священныхъ" танцевъ. Внутреннее содержаніе ихъ, съ сюжетами изъ жизни Олимпійскихъ боговъ, было проникнуто миѳологическими вліяніями. Слѣдуетъ, однако, замѣтить, что большинство домашнихъ плясокъ, какъ то „танецъ Спартіатовъ", танецъ съ обручами и другіе съ благородной оркестикой имѣли мало общаго. Исполнители вызывали одобреніе не хореграфіей, а гимнастическими и эквилибристическими упражненіями.

# ГИМЕНЕЙ.

Изъ числа многочисленныхъ домашнихъ танцевъ видное мѣсто должно быть отведено танцу *Гименея*, который исполнялся въ домахъ, при бракосочетаніяхъ. Послѣ совершенія брачнаго обряда, въ домъ новобрачныхъ влетали танцовщицы, облаченныя въ легкія одежды и украшенныя вѣнками изъ миртъ. Онѣ сначала исполняли нѣжныя, граціозныя движенія, соразмѣряемыя съ тактомъ музыки. Затѣмъ, движенія ихъ дѣлались оживленнѣе; темпъ становился быстрѣе; красивыя группы жестами выражали счастье и сладость самаго нѣжнаго изъ человѣческихъ чувствъ. Онѣ исполняли танецъ *Гименея*. Входилъ-ли этотъ танецъ въ брачный ритуалъ — вопросъ спорный. По нашему мнѣнію, танецъ „Гименея" не игралъ никакой роли въ общемъ для всѣхъ гражданъ богослужебномъ церемоніалѣ. Онъ и не могъ быть аттрибутомъ брачнаго ритуала, потому уже, что приглашеніе наемныхъ танцовщицъ было не всякому гражданину доступно.

Происхожденіе этого танца приписываютъ красивой легендѣ. Молодой аѳинянинъ, по имени Гименей, влюбился въ дѣвицу низкаго происхожденія; со стороны своихъ родителей, онъ встрѣтилъ препятствія для союза съ нею. Долго не могъ онъ преодолѣть своей страсти и, наконецъ, рѣшился совершить какой либо подвигъ, чтобы получить согласіе на бракъ. Въ одинъ чудный день, первыя красавицы города собрались на берегу моря для чествованія богини Деметры. Зная строгое запрещеніе появляться мужчинамъ, Гименей надѣлъ женскій костюмъ и присоединился къ группѣ дѣвицъ, среди которыхъ была и его возлюбленная. Едва начались веселые танцы, какъ, неожиданно, сошли на берегъ морскіе разбойники. Они переловили всѣхъ дѣвушекъ и насильно увлекли ихъ на свои суда. Гименей невольно послѣдовалъ за плѣнницами. Проплывши довольно большое разстояніе, часть разбойниковъ высадилась на островѣ; судно же уплыло дальше. Обрадованные удачею, разбойники устроили тутъ пиръ. Напившись до безчувствія, они заснули. Тогда Гименей уговорилъ подругъ по несчастію, выхватить мечи у пьяныхъ. Это было быстро исполнено и всѣ разбойники были переколоты. Но теперь возникъ вопросъ, какъ вернуться снова въ Аѳины. Не выдавая своего пола, Гименей вызвался отправиться одинъ въ городъ за помощью. Изъ нѣсколькихъ досокъ и при помощи одеждъ обрядили плотъ. Его спустили въ море и Гименею посчастливилось добраться благополучно до берега. Тутъ его встрѣтили печальные отцы и матери увезенныхъ дѣвушекъ. Разсказавъ свое приключеніе, Гименей надѣлъ снова мужское одѣяніе и на выручку похищенныхъ, по указанію Гименея, было снаряжено судно, на которомъ вернулись дѣвушки, считавшіяся уже погибшими. Народъ восторженно привѣтствовалъ спасителя. Въ благодарность за свой подвигъ, Гименей просилъ только отдать ему руку бѣдной аѳинянки. Желаніе его было исполнено и свадьба была торжественно отпразднована.

Въ память этого событія, были учреждены въ Аѳинахъ ежегодные праздники, съ танцами, которые вмѣстѣ съ тѣмъ сдѣлались и домашними.

# ГИНГРА.

При перенесеніи покойниковъ къ мѣсту ихъ вѣчнаго упокоенія, существовали *похоронные* танцы. Танцы эти, въ дни печали, не слѣдуетъ однако понимать въ теперешнемъ ихъ смыслѣ.

Пока тѣло было выставлено для прощанія, играла рѣзкая деревянная флейта — „Гингра". Подъ ея звуки, можетъ быть даже и въ тактъ музыки, наемные плакальщики и плакальщицы, а также и родственники рвали на себѣ волосы (рис. 236) и одежды, протягивая руки къ умершему, какъ бы упрекая покойнаго въ причиненномъ имъ горѣ. Много было жестовъ, сходныхъ съ жестами доброхотныхъ русскихъ вопленницъ, стонущихъ, и бьющихъ себя въ грудь, при проводахъ покойника.

(Рис. 236).

Изъ описаній греческихъ похоронъ видно, что когда везли покойнаго на кладбище, то впереди процессіи шли одѣтыя въ бѣлыя платья съ кипарисными вѣнками на головахъ „пятнадцать" дѣвушекъ, которыя „танцовали". Сзади же, танцовали наемные плакальщики въ длинныхъ черныхъ платьяхъ. Надо думать, что тутъ были не танцы, какъ мы ихъ понимаемъ, но просто похоронный маршъ, подъ пѣніе сопровождавшихъ покойника жрецовъ. При этомъ, конечно, во время шествія, наемныя „пятнадцать дѣвушекъ", подъ рѣзкій заунывный звукъ „гингры", дѣлали установленные процессіей ритуальные жесты для выраженія скорби и отчаянія.

Эллины пользовались дома каждымъ удобнымъ случаемъ, чтобы потанцовать самимъ или развлечься какимъ либо зрѣлищемъ.

Этотъ обычай ведетъ свое начало со временъ „гомерическихъ". При дверяхъ самыхъ незначительныхъ владыкъ находились присяжные пѣвцы, воспѣвавшіе доблести героевъ, причемъ „оркестика" была неизмѣннымъ спутникомъ пѣвца. Гомеръ въ одной изъ пѣсенъ Одиссеи свидѣтельствуетъ, что пѣніе и „танцы" составляли прелесть и украшеніе празднествъ.

При этомъ, однако, слѣдуетъ замѣтить, что танцы эти имѣли преимущественно характеръ гимнастическо-акробатическій и были извѣстны подъ названіемъ „кубистики" (рис. 237). Акробатки-танцовщицы вертѣлись, кувыркались колесомъ, ходили на рукахъ; какъ будто ныряли. Многія изъ нихъ славились гибкостью тѣла и разными головоломными упражненіями.

Впрочемъ на торжествахъ не ограничивались одною только кубистикой. Подъ звуки

**Кубистика.**
**Рисунокъ на вазѣ. (Коллекц. Гоппе).**
(Рис. 237).

пѣсенъ, киѳареда исполнялись мимическія съ танцами сцены, почерпнутыя изъ любовныхъ похожденій миѳологическихъ божествъ.

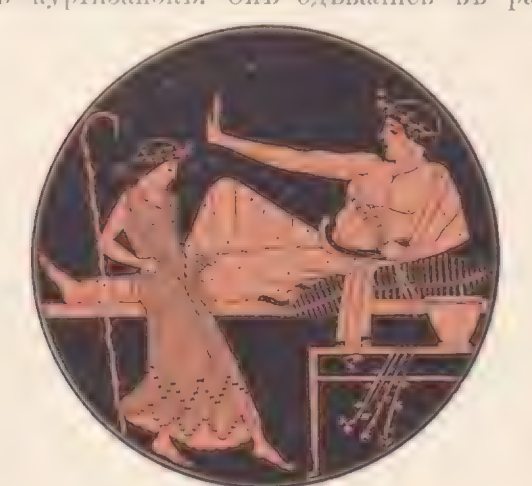
Въ блестящее время республики, благодаря развившейся роскоши, поэзія, музыка и танцы нашли себѣ обширное примѣненіе на пирахъ и празднествахъ богатыхъ гражданъ.

Прежнія сидѣнія были замѣнены кроватями, на которыхъ пиршествующіе въ лежачемъ положеніи наслаждались созерцаніемъ различныхъ зрѣлищъ. (Рис. 238). Полуксъ сообщаетъ перечень этихъ развлеченій, но всѣ они не имѣютъ никакого отношенія къ танцовальному искусству.

Во время пировъ, свадебъ послѣ трапезныхъ, обильныхъ возліяній, устраивался домашній „комосъ". Подъ этимъ названіемъ подразумѣвался разнообразный дивертисементъ, исполнявшійся приглашенными профессіональными артистами. Представляли мимическія сцены, буффонады, играли на разныхъ инструментахъ, танцовали куртизанки, преимущественно же работали акробаты. Эти домашніе спектакли обыкновенно кончались оргіями, въ которыхъ плясали уже и гости, и хозяева дома.

**Комосъ.**
**Рис. на вазѣ. (Берлинскій музей).**
(Рис. 239).

Артисты, участвовавшіе въ „Комосѣ", назывались „комостаями". Эти наемные танцоры и сопровождавшіе ихъ музыканты состояли изъ рабовъ и лицъ сомнительныхъ профессій. Женскій же персоналъ состоялъ преимущественно изъ куртизанокъ. Онѣ одѣвались въ разнообразные костюмы Сатировъ безъ хвостовъ, Силеновъ, Куретовъ, Менадъ, Эротовъ.



**Карт. Пиршества.**
**(Ваза Британскаго музея).**
(Рис. 238).

Мужчины, большею частью, танцовали обнаженными; женщины же, хотя и легкаго поведенія, держали себя значительно скромнѣе. Корпусъ ихъ былъ нерѣдко задрапированъ. Главный родъ ихъ танцевъ носилъ чисто вакхическій характеръ. (Рис. 239).

Бродячихъ артистовъ было множество. Нерѣдко они группировались въ одинъ общій „Комосъ" и шумною толпою слѣдовали по улицамъ. Останавливались передъ домами мирныхъ гражданъ и давали серенады. Или же, беззастѣнчиво, безъ зову, врывались въ дома, гдѣ, непрошенные, давали представленія, преимущественно неприличнаго свойства. (Рис. 240).

Ксенофонтъ сохранилъ для потомства

описаніе домашняго праздника. Оно встрѣчается почти у всѣхъ, писавшихъ о греческихъ танцахъ.

Послѣ танцевъ, съ обильными возліяніями, входилъ импрессаріо сиракузецъ, сопровождаемый музыкантшей на флейтѣ (аулетридой), красивою и хорошо сложенною. Ей сопутствовалъ музыкантъ юноша, игравшій на лирѣ. Танцовщица выступала подъ звуки флейты; ей бросали двѣнадцать обручей. Она плясала, подбрасывая эти обручи въ тактъ музыки. Затѣмъ, ей приносили большой обручъ, убранный мечами, остріемъ внутрь. Ставши въ середину обруча, артистка высоко подпрыгивала, опускаясь снова въ середину. Послѣ этого, плясалъ юноша, продѣлывая то же самое, что и его партнерша. Въ заключеніе, они вертѣлись колесомъ и

(Рис. 240).

продѣлывали разныя акробатическія упражненія. То была уже не благородная оркестика, а — кубистика.

Послѣ этого, сиракузецъ садился посреди залы и громко возглашалъ:

„Граждане! сейчасъ взойдетъ Аріадна въ свою брачную комнату; Діонисъ, нѣсколько подкутившій въ обществѣ боговъ, придетъ къ своей супругѣ и они оба погрузятся въ сладострастіе.“

Послѣ этого поясненія, появлялась разукрашенная и разряженная Аріадна, а за ней и Діонисъ. Происходилъ рядъ сценъ, гдѣ не столько танцовали, сколько, недвумысленной мимикой, объяснялись въ страстной любви.

Роли Діониса и Аріадны, большею частью, исполнялись одною и тою-же красивою артисткою. Она, по очередно, выражала то страсть обезумѣвшаго Діониса, то нѣгу его возлюбленной. Когда же артистка доходила до заключительнаго аккорда объятій, то она начинала дрожать всѣмъ тѣломъ и своимъ полуоткрытымъ ртомъ, казалось, испивала до дна

чашу наслажденій. Съ опрокинутой головой и съ полусомкнутыми глазами, она застывала въ сладострастной позѣ.

Раздавались восторженные крики и громъ рукоплесканій опьяненныхъ зрителей, бросавшихъ цвѣты къ ногамъ исполнительницы. Эту хореграфическую сцену исполняли также и два лица.

(Рис. 241).

Мимика полупьянаго Діониса, безстыдно выражавшаго свои любовныя вожделѣнія, а также жесты и пластичныя позы Аріадны были настолько реальны и безцеремонны, что, по словамъ Ксенофонта, тѣ изъ гостей, которые не были еще женаты, рѣшали жениться немедленно. Женатые же быстро садились на коней, спѣша на свиданіе съ своими женами.

Вообще, танцы исполнялись на пиршествахъ, преимущественно, куртизанками. Танцовали „Апосезисъ", „Игдисъ", „Бонисмусъ". Въ Эклетизмѣ танцовщицы поднимали ноги до плечъ или же ударяли по полу пятками и обнажались подобно Афродитѣ. Прозрачный вуаль неопредѣленнаго цвѣта, приподнятый съ одной стороны и поддерживаемый правою рукою, едва скрывалъ формы женскаго тѣла. Иногда онѣ одѣвались въ полуобнаженные костюмы Вакханокъ, едва прикрытыя легкою тканью или тигровою кожею, съ тамбуриномъ или кроталами въ рукахъ (рис. 241). Стѣнная живопись въ Геркуланумѣ наглядно показываетъ массу граціозныхъ фигуръ танцовщицъ, принимавшихъ участіе на пиршествахъ. Легкій, прозрачный вуаль едва прикрывалъ женскія прелести исполнительницъ.

Пирующихъ развлекала вся свита Вакха. У Аристофана находимъ слѣдующее воззваніе: „Спѣши скорѣе на пиръ, и захвати корзину и чашу! Тебя призываютъ служители Вакха. Спѣши! Ждутъ только одного тебя! Все готово: постели, столы, покрывала, благоуханія, яства. Куртизанки, красивыя танцовщицы, уже прибыли для твоего развлеченія".

„Мѣсто, мѣсто танцовщицамъ!" кричали пирующіе. Раздавались рѣзкіе свистки флейты. То былъ призывъ къ чувственности. Влетали артистки; трепетали ихъ нервы. На теплыя, обнаженныя ихъ тѣла устремлялись взоры присутствующихъ. Гетеры извивались подобно змѣямъ, останавливались въ вызывающихъ позахъ и снова принимались за танцы. Гармонія жестовъ, округленныя движенія рукъ, разбрасывавшихъ лепестки розъ — все это сливалось въ общей картинѣ нѣги и сладострастія (рис. 242).

(Рис. 242).

Не у одного Аристофана, но и у многихъ греческихъ писателей находимъ описаніе пиршественныхъ танцевъ. Изъ нихъ, наиболѣе оригинальными были *Пасифаи*, исполнявшіеся профессіональными куртизанками. Двѣ артистки надѣвали на себя маски быка и коровы. Самецъ ухаживалъ за самкою, а другія женщины, съ факелами и цвѣтами въ рукахъ, кружились и мычали, поощряя животныхъ. Излюбленнымъ же былъ танецъ семи покрывалъ, названный поэтами танцемъ цвѣтовъ. Танцовщица постепенно одинъ за

другимъ снимала съ себя семь покрывалъ разныхъ цвѣтовъ, оставаясь подъ конецъ совершенно обнаженною. Она танцовала подъ припѣвъ: „возьмите мои розы! Любуйтесь моей путрушкой!“ Названіями цвѣтовъ и травъ, она символизировала прелести своего женскаго тѣла.

Когда въ Грецію проникла азіатская роскошь, то пиры у знатныхъ гражданъ принимали все болѣе и болѣе разнузданный характеръ. На пирахъ, показывались почти исключительно обнаженные артисты. И пѣвицы, и артистки, и танцовщицы всѣ были обнажены. Молодые рабы одѣвались Нимфами и Нереидами. Давались цѣлыя мимическія представленія, гдѣ появлялись Артемиды, Афродиты, Эроты, Гермесы и весь Олимпъ.

Особенно сильно развилась у грековъ страсть къ этому роду развлеченій въ эпоху царей. Пышны были празднества въ Македоніи, при Филиппѣ и Александрѣ, пиры котораго славились сказочною роскошью. Самъ Александръ нерѣдко садился за столъ, одѣтый богомъ. Иногда, онъ облачался даже въ костюмъ Артемиды или въ одежды Гермеса съ его аттрибутами. Чаще же всего, онъ являлся на пиръ одѣтый Геракломъ съ львиною шкурою на плечахъ и съ палицей въ рукахъ.

По возвращеніи изъ Индіи, Александръ сочетался бракомъ съ дочерью Дарія и одновременно женилъ девяносто военачальниковъ на знатныхъ персидскихъ принцессахъ. По случаю этихъ многочисленныхъ свадебъ, совершенныхъ въ одинъ и тотъ же день, Александромъ былъ данъ пиръ, который по роскоши и разнообразію увеселеній и танцевъ, превозошелъ все, что только можетъ допустить воображеніе человѣческое.

Въ общей залѣ, было приготовлено девяносто разукрашенныхъ брачныхъ постелей. Приглашеннымъ иностранцамъ было также приготовлено ложе. Въ громадную, сверкающую драгоцѣнными камнями и дорогими тканями столовую созваны были именитые граждане. Для развлеченія были собраны изъ Аѳинъ, Ѳивъ, Сиракузъ и другихъ городовъ весь цвѣтъ артистическаго міра. Пѣли и плясали разнообразные боги и полубоги, при чемъ отдавалось предпочтеніе танцовщицамъ вакханкамъ.

Самое возвращеніе изъ Индіи Александра, по словамъ Плутарха, было торжественнымъ шествіемъ, продолжавшимся семь дней. Самъ Александръ съ своими придворными возсѣдалъ на колесницѣ, влекомой восемью лошадьми. Тутъ пировали день и ночь: колесницу же окружали артисты разныхъ профессій; танцовщицы, потрясавшія тирсами, танцовщики въ комическихъ и сатирическихъ маскахъ, смѣняя другъ друга, плясали во время всего шествія. Этотъ тріумфальный маршъ окончился самою безпредѣльно-разнузданною вакханаліей, на которой, казалось, предсѣдательствовалъ самъ Діонисъ.

Эти пиры нашли себѣ подражателей у наслѣдниковъ Александра, который поощрялъ танцовальное искусство, назначая преміи лучшимъ исполнителямъ.

# СЦЕНИЧЕСКІЕ.

I.

Театръ. Устройство его. Достоинства и недостатки танцовщика. Категоріи танцевъ.

Самымъ большимъ театромъ въ Аѳинахъ былъ театръ Діониса. Это громадное зданіе, въ формѣ подковы, вмѣщало до 30,000 зрителей. Глубокая и широкая открытая сцена была предназначена для исполненія драматическихъ піесъ. Декоративная обстановка была трехъ родовъ: для трагедіи—фасадъ дворца, съ пятью дверями; для сатирическихъ піесъ—скалы и деревья; для комедіи—площадь и улица съ домами. На сценѣ, никакихъ аксессуаровъ. Она была совершенно пуста, чтобы дать полную свободу дѣйствій актерамъ. Вмѣсто крыши голубое небо.

Передняя часть сцены, служившая какъ бы связующимъ звеномъ между публикой и актерами, называлась орхестрой. Тутъ помѣщался хоръ и исполнялись танцы (рис. 243).

При такой обстановкѣ, происходили хореграфическія представленія, состоявшія изъ разнохарактерныхъ маршей, отрывочныхъ мимическихъ сценъ съ танцами, постановка и сочиненіе которыхъ поручалось спеціальному начальнику хора, всегда очень уважаемому лицу. Впрочемъ „балетмейстерами“ были и сами драматическіе писатели.

У многихъ изслѣдователей греческой оркестики возникалъ вопросъ: извѣстенъ-ли былъ въ античной Элладѣ пантомимный балетъ, какъ самостоятельное искусство? Отвѣты получались разнорѣчивые, но большею частью отрицательные. Нѣмецкій же ученый Виландъ въ своихъ коментаріяхъ къ Лукіану прямо утверждаетъ, что балетъ въ Греціи существовалъ, и въ подтвержденіе приводитъ „бракъ Діониса съ Аріадной“, о которомъ мы

уже говорили, при описаніи домашнихъ танцевъ на пирахъ. Мнѣніе Виланда, однако, надо считать мало обоснованнымъ. Древніе писатели нигдѣ не говорятъ о цѣльныхъ хореграфическихъ представленіяхъ. Балетовъ, какъ мы ихъ понимаемъ въ настоящее время, тогда не было. Давались краткія мимическія сценки съ танцами, во время представленія трагедіи.

(Рис. 243).

Сценическіе танцы производили иногда ошеломляющее впечатлѣніе на зрителей, благодаря реальной игрѣ исполнителей. Въ аѳинскомъ театрѣ Діониса, танецъ Эвменидъ дѣйствовалъ потрясающимъ образомъ на публику. Присутствовавшій на спектаклѣ ареопагъ, умудренные въ битвахъ воины приходили въ такой трепетъ и ужасъ, что не выдерживали этого зрѣлища и бѣжали изъ театра. Исполнители — танцоры съ поразительною правдивостью воодушевлялись въ роли Эвменидъ, этихъ свирѣпыхъ божествъ, ниспосланныхъ мстительнымъ небомъ для наказанія за грѣхи на землѣ (рис. 244).

Такому свидѣтельству нельзя не довѣрять, потому что оно исходитъ изъ разныхъ серьезныхъ источниковъ, не вызывающихъ сомнѣнія.

Публика охотно посѣщала театры и была очень взыскательна къ артистамъ. Отъ танцовщиковъ требовались спеціальныя познанія и предварительная очень сложная подготовка. На сколько велики были предъявляемыя къ нимъ требованія, можно судить по діалогу Лукіана съ Кротономъ. Говорится, что человѣкъ, посвятившій себя танцовальному искусству, обязанъ обладать громаднымъ запасомъ знаній. Онъ обязанъ знать исторію своего народа, а также и сложную греческую миѳологію со всѣми подвигами и приключеніями боговъ. Исторія Египта и другихъ государствъ должна быть ему вполнѣ знакома. Кромѣ того, ему ставится въ непремѣнную обязанность изучить чуть ли не наизусть сочиненія Гомера, Гезіода и всѣхъ лучшихъ поэтовъ.

**Эвменида со змѣями.**
(Рис. 244).

Согласно правиламъ Поликлета, фигура танцора должна быть умѣреннаго роста съ пропорціонально развитыми органами. Толщина не допускается; худоба также признается нежелательною, иначе артистъ можетъ сдѣлаться скелету подобнымъ. Корпусъ танцора долженъ быть устойчивъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и гибокъ. Движенія рукъ должны быть свободны и развиты, что особенно требуется для исполненія танцевъ Геракла, и ролей Гермеса, Полукса и др.

Къ недостаткамъ танцора относится отсутствіе чувства ритма, то есть когда танцуютъ не въ тактъ музыкѣ или когда мимическіе жесты недостаточно понятны. Для того, чтобы достигнуть совершенства, по мнѣнію Лукіана, артистъ долженъ имѣть возвышенныя идеи, глубокое образованіе и большое знаніе человѣческаго сердца. Тогда только, глядя на хорошую игру артиста, зритель будетъ рукоплескать, видя на сценѣ самого себя.

Въ свою очередь, Квинтиліанъ преподаетъ рядъ совѣтовъ греческому танцору. Онъ говоритъ, что грудь не слѣдуетъ слишкомъ выдвигать впередъ, что безсмысленное маханіе руками не допустимо и что движенія рукъ должны быть въ обратномъ отношеніи съ передвигаемыми ногами, то есть, подъемъ правой руки долженъ соотвѣтствовать подъему лѣвой ноги и пр. и пр. Читая эти правила, установленныя до нашей христіанской эры, можно подумать, что они списаны съ учебниковъ, написанныхъ современными учителями танцевъ. На сколько проникнута была художественнымъ вкусомъ античная оркестика, видно изъ того, что она и до сихъ поръ можетъ служить лучшимъ руководствомъ для нашихъ балетныхъ артистовъ.

Что же касается театральныхъ жестовъ, то несомнѣнно существовали также жесты условные, традиціонные. Знаніе ихъ было обязательно какъ для профессіональныхъ танцовщиковъ, такъ и для драматическихъ актеровъ, которымъ приходилось нетолько усердно жестикулировать, но даже и танцовать въ піесахъ.

На греческомъ театрѣ исполняли четыре категоріи танцевъ: 1) Трагическіе (Эвмелейя), 2) Комическіе (Кордаксъ), 3) Сатирическіе (Сикиннисъ) и 4) Лирическіе.

1. Эвмелейя спокойные танцы, служившіе для выраженія сердечныхъ порывовъ и человѣческихъ чувствъ. То были молитвы, возносимыя богамъ, противъ виновныхъ или за несчастныхъ, похвала добродѣтели или укоръ порокамъ, выраженіе сильныхъ страстей и пр.

Эвмелейя была танцемъ величественнымъ, и ея связанныя во всѣхъ частяхъ движенія сравнивали съ полными экспрессіи жестами оратора.

Платонъ восторгался исключительно одною „трагическою“ Эвмелейей.

Къ числу варіантовъ и темповъ Эвмелей относятся:

*Кеиръ Катапренесъ*—съ опущенными руками.

*Кеиръ Симэ*—съ открытыми ладонями.

*Кеиро Калатофискосъ*—съ корзиной въ рукѣ.

*Денносъ* величественный танецъ.

*Эвмелейя*—танецъ трагическій.

*Эпибмеа*—танецъ группъ (хора).

*Типорхематисе*—одновременно и пѣли и танцовали.

*Калифискосъ*—процессія корзины.

*Кринонъ*—танецъ хора.

*Порабенаи*—танецъ вчетверомъ.

*Схистасъ*—такъ назывался танецъ, когда группы медленно двигали ногами.

Всѣ перечисленные танцы не составляли, въ сущности, самостоятельныхъ хореграфическихъ упражненій. Это были разновидности все той же „Эвмелейи“, которымъ давали только особыя названія, смотря по тому, при какихъ условіяхъ и при какомъ числѣ участвующими исполнялись эти танцы.

Въ лексиконъ терминологіи разныхъ Эвмелей можно включить еще рядъ названій, но они, также какъ и переименованные нами варіанты, все таки ничего не прибавятъ къ выясненію вопроса о томъ, какъ въ точности танцовали „Эвмелейю“, которую надо считать общимъ названіемъ танцевъ строго классически-величественнаго античнаго репертуара.

# ЭВМЕЛЕЙЯ.

## II.

Драматическая оркестика. Эвмелейя. Движенія хора. Строфа. Антистрофа. Эподъ. Труды Кирхгофа.

Драматическая оркестика грековъ хотя и имѣетъ обширную литературу, но лица, занимавшіяся ею, дѣлали свои выводы изъ однихъ только, хотя и многочисленныхъ, но случайныхъ указаній, цитируемыхъ ими изъ крайне разнообразныхъ источниковъ. Въ виду этого трудно сказать что либо точное о хореграфическихъ фигурахъ, темпахъ и „па“, такъ какъ рисунковъ на вазахъ съ танцующими на сценѣ артистами встрѣчается очень мало.

Точно установлено только, что трагическими танцами подъ общимъ именемъ темной, до сихъ поръ не разъясненной „Эвмелейи“ назывались всѣ тѣ эволюціи и марши, которые производились помѣщаемымъ въ „оркестрѣ“ хоромъ во время сценическихъ представленій. Драматургъ Эсхилъ, жившій за 500 лѣтъ до нашей эры, считается первымъ изобрѣтателемъ разныхъ шествій хора, дѣйствовавшаго въ его трагедіяхъ. Объ этихъ эволюціяхъ существуетъ довольно точно опредѣленное мнѣніе. Такъ, Триклиній въ своемъ сочиненіи о стихахъ Софокла полагаетъ, что въ піесахъ на сценѣ „строфу“ пѣлъ хоръ, который въ это время двигался вправо; при пѣніи „антистрофы“, хоръ поворачивался влѣво. При исполненіи же „эпода“, послѣ строфы и антистрофы, хоръ оставался неподвижнымъ.

Существуетъ гипотеза, что посредствомъ подобныхъ эволюцій, заимствованныхъ будто бы отъ египтянъ (Астральный танецъ), греки желали обозначить движеніе небесныхъ свѣтилъ. „Строфа" и поворотъ на право—означали движеніе небесныхъ звѣздъ. „Антистрофа" и поворотъ на лѣво—движеніе планетъ и, наконецъ, „Эподъ" и стояніе на мѣстѣ—неподвижность земли.

Совершенно аналогичныя движенія Пиндаръ повторилъ въ своихъ „Одахъ". Бывали иногда и варіанты. Хоръ дѣлился на двѣ группы, при чемъ группа, шествовавшая вправо, доходила до половины сцены,—это была „строфа". Шедшая же слѣва—была „антистрофа".

Такимъ образомъ, драматическая оркестика, съ ея метрическими движеніями и паузами, имѣла духовное единеніе съ исполняемой на сценѣ трагедіей. Оркестическіе шаги двигающагося хора, то короткіе, то длинные, обязательно составляли и размѣръ слоговъ опредѣленнаго стихосложенія.

Размѣръ шаговъ хористовъ и ихъ путь играли существенную роль въ драматической оркестикѣ.

Хотя невозможно въ настоящее время составить точное представленіе объ этихъ эволюціяхъ на сценѣ, но несомнѣнно, что фигуры, группы и проч. были очень разнообразны. Исполняемыя на обширныхъ греческихъ сценахъ, они много способствовали грандіозности и красотѣ зрѣлищъ, доставлявшихъ громадное удовольствіе публикѣ.

Направленіе было, какъ мы уже говорили, или боковое, или впередъ и назадъ. Продолжительность движеній соотвѣтствовала длинѣ стиха. Особенно большое значеніе имѣли и сила, и слабость шаговъ, которые вполнѣ подходили къ смыслу и значенію словъ. Сильное удареніе на извѣстное выраженіе неминуемо вызывало крѣпкій, звучный ударъ, при перестановкѣ ногъ, или же обратно; мягкая поступь была спутникомъ стиховъ, выражавшихъ нѣжныя чувства.

Ритмъ греческаго хора былъ несомнѣнно танцовальный. Шаги отъ 1-го до 2-хъ футовъ каждый, затѣмъ паузы примѣнялись къ содержанію стиховъ, усугубляя впечатлѣніе зрителей. Такія ритмичныя движенія смѣло можно назвать „эвмелейей", сущность которой заключалась въ характерномъ родѣ движеній и положеній, при чемъ ритмъ главенствовалъ, какъ бы управляя частями тѣла, указывая на продолжительность позъ танцующаго хора. Изъ сказаннаго видно, что при трагическомъ танцѣ, разнообразіе искусства движеній преимущественно выражалось корпусомъ и руками. Что же касается ногъ, то въ виду величавости и серьезности трагедіи допускались только одни скромные, безъ скачковъ, шаги разныхъ размѣровъ, другіе же, быстрые темпы были бы даже и невозможны, такъ какъ актеры носили на ногахъ громоздкіе котурны. Въ хоровой оркестикѣ все было точно соразмѣрено съ временемъ и съ пространствомъ, такъ что въ „эвмелейи" движенія корпуса и рукъ соотвѣтствовали движеніямъ ногъ, принимавшихъ извѣстное направленіе при опредѣленномъ размѣрѣ шага. Въ общемъ же, всѣ дѣйствія, вмѣстѣ взятыя, представляли гармоническое цѣлое.

Такимъ образомъ, можно придти къ заключенію, что поэзія и драматическая оркестика были неразрывно связаны между собою. Трагическую оркестику можно сравнить съ нѣмою, молчаливою поэзіей; поэзію же можно назвать звуковою оркестикою. Движенія танцоровъ тоже самое, что слога въ поэтическихъ произведеніяхъ. Каждый шагъ, его продолжительность и остановка—тѣ же расчлененные стихи.

Изъ всѣхъ трудовъ по греческой, драматической оркестикѣ особенно выдѣляется появившееся въ 1899 году большое изслѣдованіе Кирхгофа, который посвятилъ всю многолѣтнюю жизнь свою на изученіе и разъясненіе отношенія „эвмелейи", т. е. драматическихъ танцевъ къ стихамъ исполняемой трагедіи. Для этой цѣли онъ взялъ за образецъ Еврипидовскаго „Ипполита". Не только каждая сцена, но каждое слово подвергнуто подробному анализу, подтвержденному ссылками чуть-ли не на всѣхъ древнихъ писателей Гре-

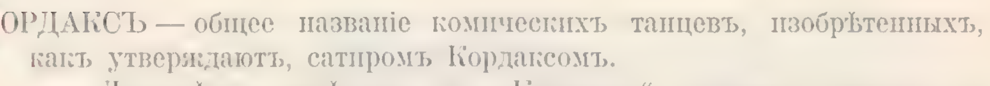
ціи. Движенія рукъ, величина шаговъ, ихъ направленіе, остановки дѣйствующаго хора все это, во времени и въ пространствѣ, выяснено съ поразительнымъ педантизмомъ. Не смотря однако на то, что Кирхгофъ шагами оркестики скандировалъ ямбы, дактили, анапесты и другія формы стихосложенія, авторъ все таки сознается, что весь его толстый томъ драматической оркестики долженъ считаться гадательнымъ, основаннымъ на голословныхъ, шаткихъ, а не на наглядныхъ матеріалахъ. Дѣйствительно, слѣдуетъ признать, что всѣ заключенія о драматической оркестикѣ чисто теоретическія, поэтому совершенно непроизводительны будутъ и всякія дальнѣйшія попытки разъяснить ея сущность, такъ какъ всѣ выводы будутъ основываться на одинхъ субъективныхъ предположеніяхъ, а не на точныхъ указаніяхъ, которыя, подобно музыкальнымъ мотивамъ и сочиненіямъ того времени, нужно считать совершенно для насъ утраченными.

Изъ всего сказаннаго, для насъ дѣлается только вполнѣ выясненнымъ, что прославленная и воспѣтая Эвмелейя, для техники танцевъ, имѣла очень скромное значеніе. Что же касается до жестовъ, до мимики, то для развитія пластической красоты—эта отрасль античнаго искусства конечно сыграла видную роль. Несомнѣнно, что при исполненіи священныхъ танцевъ, какъ въ храмахъ, такъ и на сценѣ во славу боговъ, „Эвмелейя“ могла приводить въ восторгъ всѣхъ любителей изящнаго и цѣнителей строгой красоты, если только исполнительницы обладали изяществомъ. Въ этомъ, впрочемъ, не могло быть сомнѣнія, такъ какъ эта художественная черта была вообще присуща натурѣ греческой женщины.

# КОРДАКСЪ.

III.

Непристойность Кордакса. Недоразумѣнія въ опредѣленіи. „Осы“—Аристофана. Типичныя черты „Кордакса“. Лизистрата. Культъ Артемиды. Эротика. Разновидности Кордакса.



КОРДАКСЪ — общее названіе комическихъ танцевъ, изобрѣтенныхъ, какъ утверждаютъ, сатиромъ Кордаксомъ.

Достовѣрно извѣстно, что „Кордаксъ“ считался самымъ непристойнымъ танцемъ, съ крайне разнузданными тѣлодвиженіями, которыя смѣло можно сравнить съ французскимъ канканомъ или съ модными матчишами, и танцами индюшки, медвѣдя и прочими хореграфическими безобразіями нашего вѣка. Онъ былъ на столько неприличенъ, что, по словамъ Теофраста, его нельзя было исполнять иначе, какъ въ маскѣ.

Вполнѣ выяснено, что Кордаксъ былъ древнѣйшимъ въ Греціи танцемъ, составлявшимъ первообразъ духовнаго культа Діонису, перешедшаго въ Элладу изъ Индіи. Человѣческій символъ плодородія, какъ выдающійся аттрибутъ культа Діониса, составлялъ характерную особенность при исполненіи Кордакса.

Въ опредѣленіи значенія Кордакса и его мѣста въ античной оркестикѣ, установились два крупныхъ недоразумѣнія, которыя, съ легкой руки первыхъ толкователей этого танца, нашли себѣ подтвержденіе даже и въ вышедшихъ въ недавнее время Аристофановыхъ комментаріяхъ.

Во первыхъ, приписавши изобрѣтеніе этого танца сатиру Кордаксу, полагали, что въ Кордаксѣ участвовало много лицъ, и характерный признакъ его заключался въ томъ,

что шедшій впереди водитель хора тащилъ остальныхъ танцующихъ за веревку, или за шестъ. Увѣряли, что самое слово кордаксъ (χορδας) происходитъ отъ „χοδς“, т. е. веревка. Нѣкоторые изслѣдователи, отмѣтивши, что при обыкновенныхъ хороводныхъ танцахъ, какъ при „гормосѣ“ танцующіе держали другъ друга за руки, двигаясь по окружности, въ то же время удостовѣряютъ, что будто бы при „кордаксѣ“ танцоры держались за веревки, что считалось необходимымъ въ виду быстроты темпа и рѣзкости движеній. Такое положеніе, однако, ничѣмъ не доказано, и опровергается тѣмъ, что „Кордаксъ“ былъ извѣстенъ преимущественно, какъ сольный танецъ. Его исполняли на сценѣ даже женщины, при чемъ имѣется указаніе, будто одна изъ нихъ, выражаясь современнымъ балетнымъ языкомъ, „била антраша“, то есть скакала, переплетая ногами въ воздухѣ. Въ подтвержденіе можно привести указаніе на то обстоятельство, что музыкальный темпъ флейты, подъ звуки которой исполнялся Кордаксъ, былъ настолько быстръ, что никакое хоровое пѣніе подъ этотъ темпъ было невозможно.

Второе крупнѣйшее недоразумѣніе заключалось въ томъ, что „Кордаксъ“ называли „комической оркестикой“, совершенно подобно тому, какъ „Эвмелейя“ была „трагической оркестикой“, или же какъ „Сикиннисъ“ былъ названіемъ всѣхъ вообще танцевъ хора сатировъ.

Утверждали, что движенія хора и танцы, при исполненіи комедіи на сценахъ, составляли органическое цѣлое съ текстомъ комедіи и подобно „Эвмелейи“ способствовали разъясненію смысла піесы.

Такое пониманіе значенія „Кордакса“ вошло во всѣ сочиненія о греческихъ танцахъ. Въ настоящее же время, благодаря педантическимъ изысканіямъ Шнабеля, пролитъ новый, точно опредѣленный свѣтъ.

Какъ доказательство прежняго мнѣнія о „комической оркестикѣ“ приводились танцы, исполнявшіеся, по указанію автора, въ Аристофановскихъ „Облакахъ“, въ „Осахъ“ и въ „Лизистратѣ“.

(Рис. 245).

Между тѣмъ, въ дѣйствительности оказывается, что никакихъ совмѣстныхъ дѣйствій хора съ драматическими артистами въ этихъ піесахъ не было. При постановкѣ „Осъ“, Аристофанъ заставилъ пьянаго Филоклеона танцовать „Кордаксъ“ единолично. Смыслъ этого „соло“ заключался въ пародіи и осмѣяніи греческой трагедіи и ея оркестики. Для возбужденія смѣха въ публикѣ, особенно характеренъ былъ темпъ танцора, дѣлавшаго спеціальный подъемъ бедра, чтобы показать искусно выдвигаемую имъ заднюю часть тѣла. Самъ Аристофанъ въ „Облакахъ“ влагаетъ въ уста одного изъ лицъ хора далеко не двусмысленное, а „прямое“ указаніе на значеніе черезъ чуръ рельефно выдѣлявшихся при танцахъ срамныхъ частей тѣла.

Вообще ни въ одной греческой комедіи не видно, чтобы хоръ производилъ движенія, сходныя со смысломъ „Эвмелейи“. Кордаксъ исполнялся единолично, какъ танецъ вытекающій изъ дѣйствія, а не какъ комическій эффектъ.

Кордаксъ былъ, такъ сказать, вводнымъ, веселымъ элементомъ въ комедіи и ни въ какомъ случаѣ не считался обязательною принадлежностью піесъ легкаго содержанія. Кордаксъ можно назвать хореграфическими буффонадами, комическими сценами, тѣсно связанными съ содержаніемъ піесы, и ни въ какомъ случаѣ не разъясняющими смысла комедіи. Это были вводныя шутки, встрѣчающіяся въ комедіяхъ Аристофана; въ другихъ же піесахъ, болѣе ранняго періода Кордаксъ даже совсѣмъ не усматривается.

Въ Кордаксѣ отличаютъ характерные темпы, составляющіе особенность этого танца. Выпячиваніе задней части тѣла, сдвинутыя ноги, искривленіе корпуса. Если этихъ типичныхъ темповъ не производилось, то былъ уже не Кордаксъ, а другой какой либо танецъ.

Между прочимъ, цитатами изъ древнихъ классиковъ подтверждается, что въ комедіяхъ исполнялся не рѣдко не одинъ Кордаксъ, а и сродственные ему танцы, къ числу которыхъ относится „Модонъ“, который плясали только дѣйствующія въ піесѣ лица, изображавшія пьяныхъ (рис. 245).

(Рис. 246).

Точно также и въ „Лизистратѣ“ Аристофана, гречанка Лампито говоритъ, что она дѣлаетъ скачки, благодаря которымъ ударяетъ пятками по частямъ ниже спины. Такое движеніе и такой темпъ встрѣчается и въ танцѣ „бибазисъ“, исполнявшемся въ Спартѣ женщинами и который однако съ Кордаксомъ не смѣшивали. Точно также, не смѣшивали эти темпы съ специальными кривляніями сатировъ.

Кордаксъ очень характерно выраженъ на одной амфорѣ въ музеѣ Корнето (рис. 246). Не подлежитъ сомнѣнію, что фигуры на этой амфорѣ изображаютъ собою актеровъ, дѣйствующихъ на сценѣ. Также наглядно представленъ Кордаксъ съ его рѣзкими движеніями въ танцовальныхъ сценахъ на такъ называемыхъ Коринѳскихъ вазахъ въ Луврѣ (рис. 247), Берлинѣ и Аѳинахъ. На этихъ античныхъ сосудахъ, стыдливость фигуръ отсутствуетъ; пляшущіе съ типичными темпами, присущими Кордаксу, представлены либо съ непомѣрно толстыми животами, либо съ обнаженными до невѣроятныхъ размѣровъ аттрибутами человѣческаго тѣла. Конечно, появленіе въ настоящее время на европейскихъ сценахъ артистовъ въ такомъ видѣ было бы немыслимо.

(Рис. 247).

Несомнѣнно, что Кордаксъ, съ его далеко не двусмысленными тѣлодвиженіями, соотвѣтствовалъ духу піесъ, въ которыя былъ включенъ этотъ танецъ. Объ изысканности позъ и о правильности движеній, которымъ обучали въ школахъ и которыя такъ строго соблюдались въ Эвмелейѣ, конечно, не было и рѣчи. Теофрастъ говоритъ, что Кордаксъ могутъ исполнять только люди въ пьяномъ видѣ. Демосфенъ же, въ своихъ рѣчахъ, не дѣлалъ никакого различія между человѣкомъ пьянымъ и лицомъ, танцующимъ Кордаксъ. Ихъ обоихъ онъ считалъ одинаково преступными и достойными презрѣнія.

Не смотря, однако, на неприличіе „Кордакса“, у грековъ были танцы еще болѣе не-

приличные, которые новѣйшими толкователями античной оркестики отъ Кордакса отдѣлены. Къ числу такихъ слѣдуетъ отнести очень извѣстный, по своему неприличію, танецъ „Игдисъ“, исполнявшійся въ Спартѣ одпѣми женщинами и съ классическимъ Кордаксомъ не имѣвшій ничего общаго.

Происхожденіе не столько чувственнаго, сколько дикаго по наружному рисунку Кордакса объясняется тѣмъ, что начало его слѣдуетъ искать въ культѣ Артемиды. Въ составъ обрядностей, во славу этой богини, входили, какъ мы уже говорили, и священные танцы, имѣвшіе своеобразный характеръ съ нѣкоторою откровенностью въ исполненіи. Но эта откровенность имѣла чисто символическое значеніе. Поклоняясь богинѣ, оплодотворяющей все живущее на землѣ, греки, конечно, ввели въ священные танцы въ честь Артемиды и откровенные элементы половой жизни, благодаря чему, темпы этихъ танцевъ имѣли наружно разнузданный видъ. Эти хореграфическія упражненія не имѣли ни малѣйшаго эротическаго характера. На „аксессуары“ исполнители смотрѣли какъ на символы плодородія, а не какъ на олицетвореніе чувственности.

Впослѣдствіи, Кордаксъ началъ постепенно утрачивать свой прежній характеръ; религіозный смыслъ движеній танцоровъ исчезъ; эротика стала замѣнять прежнюю эстетическую прелесть символа. Кордаксъ, въ искаженномъ видѣ, сдѣлался излюбленнымъ танцемъ матросовъ и носильщиковъ, что можно усмотрѣть на коринѳскихъ, черно-фигурныхъ вазахъ.

Перешедшій изъ народа на сцену, Кордаксъ окончательно потерялъ свое прежнее священно-религіозное значеніе. Эротика пересилила прежнюю аллегорію. Толстые животы и наружные признаки полового различія перестали уже быть символами плодородія, какъ было раньше въ культѣ Артемиды. Они сдѣлались на сценѣ комическими аксессуарами. Въ тѣ времена, комедія на сценѣ дошла до такихъ степеней разврата и невоздержанности, до которыхъ никогда не доходила античная трагедія, не смотря на то, что оба рода сценическихъ представленій черпали свои сюжеты изъ жизни Олимпійскихъ божествъ. Такимъ образомъ, совершалась профанація священнаго Кордакса. Изъ жизни, онъ перешелъ на сцену, а со сцены онъ сдѣлался достояніемъ пьяной толпы, не стѣснявшейся дѣлать черезъ-чуръ реальныя тѣлодвиженія.

Къ числу разновидностей Кордакса, примѣнявшихся къ мимическимъ сценамъ, нѣкоторые писатели относятъ:

*Кресонъ Апокопэ*—рѣзка говядины. Это „дѣйствіе“ едва ли можетъ быть причислено къ разряду танцевъ. Во время пировъ у грековъ слуги вносили блюда съ кушаньями и при рѣзкѣ ихъ дѣлали разнаго рода жесты руками. Это подало поводъ дать названіе „танца“ такого рода тѣлеснымъ упражненіямъ, которыя съ искусствомъ ничего общаго не имѣли. Это подтверждаетъ только мнѣніе о томъ, что греки любили примѣнять слово „танцы“ ко всему, что только имѣло отношеніе къ жесту.

*Гиподипоны*—въ немъ участвовали согбенные старики, опиравшіеся на палки.

*Диподія*

*Игдибма или Игдисъ*—дикій танецъ, съ движеніями задней части тѣла.

*Кордаксъ*—съ неприличными движеніями всего корпуса.

*Мозонъ* — неприличный.

*Морфасмосъ*—подражаніе разнымъ животнымъ.

*Нибадиомосъ*—подражаніе прыжкамъ козла.

*Скопіа*—артисты прикладывали руку ко лбу, какъ будто желали издали разсмотрѣть предметъ.

Вообще же общимъ именемъ „Кордакса“ назывались всѣ пляски при процессіяхъ въ честь Діониса и въ эпоху „вакханалій“. Это служитъ несомнѣннымъ доказательствомъ, что „Кордаксъ“ по существу своему и по наружнымъ признакамъ сохранилъ въ самомъ себѣ то культовое значеніе, которое онъ вынесъ съ востока, въ ранній періодъ жизни Греціи.

*Эклактисмосъ*—имѣвшій большое сходство съ сомнительной „диподіей". По словамъ Полукса, исполнялся однѣми женщинами; танецъ состоялъ изъ малограціозныхъ прыжковъ съ прихлопываніемъ по животу.

Всѣ перечисленные танцы, по нашему мнѣнію, ничего общаго съ „классическимъ" Корлаксомъ не имѣли. Они попали въ списокъ разновидностей этого танца, очевидно, или по недоразумѣнію или по недостатку анализа.

# СИКИННИСЪ

IV.

Сикиннисъ. Исполненіе артистами. Разновидности Сикинниса.

***Сикиннисъ*** — сатирическіе танцы; происхожденіе ихъ никѣмъ не объяснено. Съ значительной натяжкой, однако, полагаютъ, что этотъ родъ танца изобрѣтенъ какимъ-то невѣдомымъ Сикинносъ. Исполняли ихъ, большею частью, послѣ трагедій съ цѣлью изгладить тяжелое впечатлѣніе спектакля, возбуждавшаго ужасъ, печаль или жалость. Артисты одѣвались Сатирами, Силенами, Менадами и другими лицами свиты Діониса. Они развлекали публику игривыми пѣснями съ рѣзкими безпорядочными движеніями и жестами. Въ программу „Сикиннисъ" входило и изображеніе въ смѣшномъ видѣ разныхъ общественныхъ дѣятелей.

Къ числу варіантовъ Сикинниса относятся: *Бакхикс* — въ честь Бахуса; *Буколосъ* — сельская пастораль; *Конисалосъ* — сатирическій непристойный; *Крусиосронъ*—также; *Сатиросъ*—очень трудный. Исполнялся въ костюмѣ Сатира. Артисты прикрывались козлиными шкурами; волосы же на головѣ были взъерошены; *Селеносъ*—отличался отъ предъидущаго только тѣмъ, что артистъ былъ одѣтъ Силеномъ; *Сикмоснисъ* — артисты пѣли и плясали одновременно; при чемъ — одни изъ нихъ исполняли священный танецъ, а другіе воинственный; *Фрокониконъ* — танецъ съ пѣніемъ; *Цинаде* — изобрѣтенъ мимомъ Ценадіемъ, который обладалъ способностью превосходно подражать движеніямъ лицъ, которыхъ онъ изображалъ. Этотъ танецъ очень любили на пиршествахъ.

# ЛИРИЧЕСКІЕ ТАНЦЫ

V.

Гиперхематика. Тирбозіа. Соединеніе въ одномъ танцѣ всѣхъ темповъ. Перечисленіе мимическихъ сценъ.

Къ ЧИСЛУ лирическихъ танцевъ, исполнявшихся на сценѣ, относятся танцы, когда артисты обоего пола пѣли и танцовали совмѣстно.

Къ разряду лирическихъ, причисляется Гиперхематика. Правило этого танца заключалось въ томъ, что артисты обязаны были, въ своихъ фигурахъ и движеніяхъ, точно руководствоваться текстомъ исполнявшихся пѣсенъ. Аристофанъ, первый, ввелъ на сцену эти танцы.

Кромѣ того, еще извѣстенъ былъ Тирбозіа — танецъ хвалебный или диѳирамбическій.

Перечисленныя категоріи танцовальныхъ формъ, выражавшихся Эвмелейей, Кордаксомъ и Сикиннисъ, составляли только темпы танцевъ и обрисовывали характеръ тѣлодвиженій и жестовъ. Всѣ же эти формы, большею частью, совмѣщались въ одномъ какомъ либо танцѣ, гдѣ артистамъ приходилось, при помощи пантомимы, выяснять смыслъ своихъ тѣлодвиженій.

Изъ соединенія всѣхъ трехъ формъ, какъ серьезныхъ, мимическихъ и сатирическихъ,

составлялись всѣ театральные танцы, которые носили преимущественно названія боговъ и героевъ, приключенія которыхъ представлялись на сценѣ.

Изъ разныхъ источниковъ видно, что на сценѣ исполнялись смѣшанныя, мимическія сцены. Репертуаръ, преимущественно, состоялъ изъ піесъ, съ сюжетами, почерпнутыми изъ миѳологіи.

*Адонисъ.*—Любовь Адониса и Афродиты.

*Аяксъ.*—Подвиги Аякса.

*Афродита*—(Венера). Любовныя ея приключенія, въ различныхъ образахъ сладострастія.

*Аполлонъ.*—Приключенія Аполлона; его печаль при паденіи Фаэтона.

*Ганимедъ.*—Похищеніе Ганимеда.

*Гекторъ*—его подвиги.

*Гермесъ*—въ честь Гермеса.

*Гераклъ*—двѣнадцать его подвиговъ.

*Гераносъ.*—Выходъ Тезея изъ Лабиринта.

*Гинграсъ.*—По названію рѣзкаго инструмента, подъ звуки котораго исполнялся.

*Главкъ.*—Его приключенія.

*Глависъ.*—Танецъ Совы.

*Гипонъ.*—Танецъ Коршуновъ.

*Дактиль*—или Корибантіа. Танецъ Куретовъ и Корибантовъ, съ пѣніемъ.

При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что подъ общимъ именемъ „Дактиль“ назывались простые и неосложненные танцы Эвмелейи, Кордакса и Сикинниса.

*Даная.*—Любовный эпизодъ Зевса съ Данаей.

*Дафна.*—Ея превращеніе.

*Даная.*—Танцы любовныхъ приключеній Зевса. Исполнялись въ самыхъ нѣжныхъ тонахъ и при высоко-поэтическомъ настроеніи.

*Діогонія.*—Рожденіе Зевса.

*Европа.*—Похищеніе Европы Зевсомъ—быкомъ.

*Канаке*—фабула Канаке.

*Кроносъ.*—Кроносъ, пожирающій своихъ дѣтей.

*Кибеле.*—Кибелла, въ объятіяхъ отвергающаго ее пастушка.

*Леда.*—Подъ крыльями Зевса—лебедя.

*Мимитике.*—Воровская сцена.

*Ніобея*—басня о Ніобеѣ.

*Нимфеи.*—Танецъ Нимфъ.

*Орайи.*—Подражаніе танцамъ четырехъ временъ года.

*Панъ.*—Танецъ Пана, пастушескаго бога.

*Парисъ.*—Судъ Париса.

*Семге*—фабула о немъ.

*Титаны.*—Битва и пораженіе Титановъ.

*Циклопсъ.*—Циклопъ.

*Эдипъ.* Несчастія Эдипа.

Перечисливши названія наиболѣе извѣстныхъ сценическихъ танцевъ, слѣдуетъ отмѣтить рядъ противорѣчій, встрѣчаемыхъ у разныхъ писателей, относительно свойства и значенія танцевъ, исполнявшихся на греческихъ театрахъ. Нѣкоторые полагаютъ, что танцы имѣли тѣсную связь съ главнымъ дѣйствіемъ и съ сюжетомъ Трагедіи или Комедіи. Другіе же утверждаютъ, что танцы не имѣли никакого отношенія къ піесамъ и что они представляли собою какъ бы интермедію, служившую развлеченіемъ во время антрактовъ.

Такое мнѣніе можетъ быть признано не совсѣмъ основательнымъ, потому что достовѣрно извѣстно, что въ Трагедіяхъ, танцоры пунктуально, въ точности, слѣдили за всѣми

движеніями, которыя намѣчались имъ главнымъ актеромъ-трагикомъ; при этомъ, сами авторы сочиняли для танцовщиковъ разныя па, фигуры и эволюціи. Извѣстно, что Эсхилъ—первый драматическій писатель Греціи—былъ нѣкоторымъ образомъ и первымъ балетмейстеромъ. Аристофанъ же ввелъ въ свои Комедіи сатирическіе танцы, находившіеся по своему характеру въ связи съ фабулою комедіи.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя не признавать, что, съ теченіемъ времени, танцы начали утрачивать свое первоначальное значеніе, заключавшееся въ томъ, чтобы помогать актеру дѣйствовать на воображеніе зрителей, и дѣйствительно превратились въ „дивертисементы", благодаря которымъ скульпторы черпали позы и аттитюды для своихъ произведеній, моделями для которыхъ служили артисты, изображавшіе разныхъ божествъ. Такимъ образомъ, во всякомъ случаѣ, благородство и совершенство танцовальнаго искусства, въ какомъ бы видѣ оно ни представлялось, находится внѣ всякаго сомнѣнія. Достаточно указать на громадное число учениковъ великаго Фидія, бравшихъ модели для своихъ художественныхъ произведеній преимущественно изъ среды сценическихъ дѣятелей и изъ актрисъ, большихъ искусницъ въ хореграфіи.

**Сатирическій танецъ.**
**Ант. ваза.**
(Рис. 248).

Несомнѣнно, что если бы греки шли по прежде намѣченному ими пути, то оркестика и ея техника достигнули бы у нихъ высокой степени совершенства. Но разнузданность „комедіи" греческой отразилась и на танцахъ, которые утрачивали постепенно свой благородный стиль и впослѣдствіи служили исключительно для возбужденія самыхъ низменныхъ страстей. Преобладающими мотивами была чувственность. Танцоры въ постыдствѣ своихъ движеній и позъ доходили до крайняго реализма. Театральные танцы, благодаря ихъ неприличію, собирали массу публики; ими увлекались настолько, что забывались изящество и прелесть искусства. Вотъ, къ этимъ позднѣйшимъ временамъ слѣдуетъ отнести мнѣніе о томъ, что на сценѣ, въ трагедіяхъ, танцы хора не утратили прежняго своего значенія, хотя значеніе это было уже совершенно отличное отъ прежняго.

Очень спорнымъ является вопросъ о томъ, существовалъ-ли у грековъ пантомимный балетъ, какъ самостоятельное искусство. То цѣльное зрѣлище, которое извѣстно въ настоящее время подъ именемъ балета, конечно грекамъ было неизвѣстно. Но хореграфическія сцены съ сюжетомъ, передаваемымъ артистами посредствомъ пантомимы, конечно были въ большемъ ходу на греческихъ сценахъ. (Рис. 248). Это не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію. Достаточно вспомнить описанный нами, по Ксенофонту, танецъ брака Діониса и Аріадны. Это настоящая балетная сцена въ дѣйствіи, съ тѣми же „переживаніями", къ которымъ упорно стремятся современные хореграфическіе новаторы.

Театральные спектакли давались преимущественно въ праздничные дни, поэтому на сценѣ сюжеты для танцевъ выбирались подходящіе къ чествуемому въ тотъ день божеству. Такъ, во время Діонисій или праздниковъ Афродиты, на театральныхъ подмосткахъ артисты не церемонились исполнять самые сладострастные и разнузданные танцы, „Апокинносъ" любимый танецъ куртизанокъ, „Бридалиха", непристойный, исполнявшійся женщинами въ маскахъ, Ипифалосъ, Стробилосъ и другіе. Они вызывали восторгъ толпы, потому ихъ танцовали очень часто.

Мимическіе актеры были извѣстны въ Греціи съ очень давнихъ временъ. Кассіодоръ

думаетъ, что началомъ своимъ они обязаны нѣкоему Филистіону, который, по преданію, умеръ на сценѣ отъ собственнаго смѣха, представляя фарсъ подъ названіемъ Фологелосъ.

Исторія сохранила намъ имена многихъ извѣстныхъ греческихъ актеровъ. Кромѣ миѳическихъ Эмпузы и Протея прославились своимъ искусствомъ: Андронъ Катанскій, Филамонъ Дельфійскій, Родтмантъ, Кинедусъ, Паламедъ, Менесъ, Барициллъ, Банкисъ, Софронъ-мимографъ, Хелезандръ, Бильбе, Аріонъ, которому приписываютъ сочиненіе одного танца, Неоптолемъ, современникъ Филиппа Македонскаго, Ксенофонтъ, прославившійся своими вакхическими танцами, Страфилъ и другіе.

Изъ женщинъ танцовщицъ пользовались извѣстностью Анаца, Карамелла, прозванная четвертою Харитой, Гелладія и другія. Слѣдуетъ еще упомянуть объ Аспазіи. Хотя она и не была профессіональною танцовщицей, но бывши куртизанкою, славилась какъ искусная представительница оркестики, научивши танцовать Сократа. Пользуясь страстною любовью женившагося на ней Перикла, Аспазія сдѣлалась законодательницею модъ въ Аѳинахъ и, какъ мы уже говорили, учредила даже школу, гдѣ преподавались танцы и гдѣ профессія куртизанокъ была возведена въ цѣлую систему.

Греческіе писатели не скупились на эпитеты, которыми они награждали танцовщиковъ, характеризуя искусство каждаго изъ нихъ. Наиболѣе употребительны были: гибкій, ловкій, прыгунъ, подходящій къ своей роли, ритмичный, высоко скачущій, приличный, сладострастный, ведущій за собою публику, съ быстрыми ногами, прекрасно становится въ разныя аттитюды, красиво жестикулирующій, въ движеніяхъ мягкій, танцующій безъ усилія и прочіе.

Какъ ни кратки отзывы критиковъ рецензентовъ, жившихъ за 2000 лѣтъ до нашего времени, но они служатъ хорошимъ показателемъ того, что и техника хореграфическаго искусства въ античной Греціи очевидно достигла извѣстной степени совершенства, вызывая поощрительные или неодобрительные отзывы объ исполнителяхъ.

# ТЕХНИКА ГРЕЧЕСКИХЪ ТАНЦЕВЪ.

Хирономія. Мнѣніе Платона. Трудность объясненія техники танцевъ. М. Эммануэль. Его изслѣдованія о сродствѣ греческой техники съ современною. Его выводы, посредствомъ изученія вазовой живописи.

ПРЕЖДЕ чѣмъ обратиться къ пособію труда М. Эммануэля, трактующаго о техникѣ древнихъ танцевъ, считаемъ необходимымъ отмѣтить нѣсколько основныхъ художественныхъ принциповъ, которые нетрудно уловить въ танцахъ античной Греціи.

Въ школахъ преподавали „Хирономію“, т. е. искусство управлять руками. Потому, всѣ изображенія на вазахъ показываютъ ясно, на сколько мимика была тѣсно связана съ танцами. Чтобы танцовать „разумно“, недостаточно было одних̀ъ движеній ногами, а требовалась выразительность лица, необходимы были говорящіе жесты головой, плечами и руками. Всѣ эти дѣйствія должны были взаимно помогать другъ другу, чтобы воспроизвести общій характеръ танца и вложить въ него душу.

Праксптель прославилъ себя мастерствомъ придавать своимъ скульптурнымъ изображеніямъ дивное положеніе рукъ. Хранящійся въ Берлинскомъ музеѣ рельефъ показываетъ красоту округленности движенія рукъ античной танцовщицы. Этимъ позамъ позавидовала бы любая балерина нашего времени. Найденная въ Геркуланумѣ танцовщица изъ бронзы можетъ также служить дивнымъ образчикомъ изящества и красоты положенія рукъ.

Правъ былъ Аристотель, заявляя, что нравы, обычаи, а также страсти легко познаются въ танцахъ, гдѣ движенія сообразованы съ гармоніей. И Пиѳагоръ считалъ эпическій порядокъ за основное ученіе о прекрасномъ.

„Только число и гармонія истинны“.

Философъ Платонъ былъ ревностнымъ поклонникомъ танца. Онъ требовалъ, чтобы „душа“ обязательно отражалась какъ въ каждомъ искусствѣ, такъ и въ танцѣ. И такой принципъ положенъ былъ въ основу всей античной хореграфіи. Такое ярко выраженное направленіе хореграфія приняла въ V столѣтіи, то есть въ лучшую эпоху расцвѣта ис-

кусствъ въ Элладѣ. Тогда, лучшими умами Греціи значеніе и смыслъ танца выражались слѣдующимъ опредѣленіемъ: „танецъ подобно мифу или легендѣ представляетъ собою воплощеніе всего присущаго человѣку".

Повторяемъ, что греки подъ понятіемъ „танецъ" никогда не имѣли въ виду одни движенія ногами. Напротивъ, „хирономія", т. е. движенія руками играли самую видную роль въ оркестикѣ. Только въ однихъ хороводныхъ танцахъ, начало которыхъ доходитъ до временъ Гомера, дѣйствія руками значенія не имѣли. Это и понятно: при хороводахъ, танцующіе держали другъ друга за руки, или за платья, или даже держались за веревку, и водитель хора, который велъ за собою весь хоръ, имѣлъ свободною только одну руку. При такихъ хороводахъ, танцовали вокругъ алтаря или музыканта, при чемъ иногда „прыгали такъ, что ноги трепетали и все вокругъ отъ топота дрожало". Плясали также рядами, вродѣ польскаго или фарандолли, при чемъ дѣлали ногами разнообразныя движенія, гдѣ сказывалась техника танца.

Можно, поэтому, предположить, что во время извѣстныхъ празднествъ исполнялись и опредѣленные танцы. Это можно заключить изъ названій танцевъ, напоминающихъ самыя празднества.

Къ числу танцевъ, греки приписывали и упражненія акробатовъ, становящихся на голову, эквилибристовъ и прочихъ увеселителей. Хотя эти упражненія носили общее названіе кубистики, сферистики, но съ хореграфическимъ искусствомъ они ничего общаго не имѣли.

**Урокъ танца.**
(Рис. 249).

Всѣ познанія наши о греческихъ танцахъ покоятся на небольшихъ замѣткахъ, безсистемно разбросанныхъ по разнымъ сочиненіямъ классиковъ. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ, видно безусловное преклоненіе передъ красотою греческой оркестики; но, въ большинствѣ случаевъ, свѣдѣнія о танцахъ ограничиваются сухимъ перечнемъ однихъ названій танцевъ, безъ объясненія ихъ техники и смысла.

Изъ дошедшихъ до насъ письменныхъ источниковъ о хореграфическомъ искусствѣ древней Греціи, почти невозможно составить себѣ почти никакого представленія о техникѣ античныхъ танцевъ.

Главнѣйшимъ матеріаломъ для исторіи греческихъ танцевъ почитаемъ Атенея и Лукіана. Первый изъ нихъ черпалъ свои свѣдѣнія о хореграфическомъ искусствѣ изъ древняго, утраченнаго сочиненія о танцахъ Аристокла. Второй же, Лукіанъ утверждаетъ, что въ древности существовало много сочиненій о танцовальномъ искусствѣ, но ни одно изъ нихъ не дошло до римскаго апологета античной хореграфіи, потому онъ самъ писалъ свои хвалебные дифирамбы танцамъ, обосновываясь преимущественно на личныхъ наблюденіяхъ (Περὶ χορῶν).

Мы знаемъ достовѣрно только то, что во многихъ городахъ Греціи существовали танцовальныя школы, гдѣ мальчики и дѣвочки совмѣстно обучались танцамъ. Относительно способовъ обученія, намъ извѣстно еще, что преподаваніе хореграфіи ограничивалось сочетаніемъ пластическихъ позъ съ ритмическими движеніями всего корпуса. Изъ прилагаемаго изображенія урока танцевъ (рис. 249) мы видимъ, что въ греческой оркестикѣ, независимо отъ умѣнія владѣть руками и головой, придавалось значеніе также и развитію техники ногъ. Школы подготовляли танцовщиковъ и танцовщицъ для исполненія танцевъ въ храмахъ и во время торжественныхъ процессій, а также впослѣдствіи и для сцены.

Въ этихъ разсадникахъ искусства къ ученикамъ относились очень строго. Извѣстно, что при обученіи дѣтей ихъ заставляли исполнять танецъ „Бибазисъ", который считался програмнымъ для выдачи наградъ лучшимъ исполнителямъ. Танцовщицы должны были

принимать разныя позы, подражая Афродитѣ, Артемидѣ и другимъ божествамъ Олимпа. Для упражненій же въ быстротѣ, школьнымъ танцемъ былъ „Эсклатизмъ". Ученики пріобрѣтали въ немъ гибкость, ловкость, опрокидывали корпусъ назадъ, нагибали его впередъ; вообще, дѣлали быстрые темпы ногами, пріобрѣтая виртуозность въ исполненіи. Танцовальное воспитаніе происходило подъ руководствомъ учителя танцевъ, пользовавшагося и среди гражданъ большимъ почетомъ.

Относительно же самой техники, то есть темповъ и „па", бытописатели оставили намъ очень скудныя свѣдѣнія. Одни говорятъ, что танцы составляли необходимую часть обрядовъ въ храмахъ и во время процессій. Изъ какихъ же механическихъ и пластическихъ тѣлодвиженій состояли эти танцы, опредѣлить почти не возможно. Мы знаемъ, что въ храмахъ танцоры и священныя танцовщицы-іеродулы двигались кругомъ алтарей и жертвенниковъ, при чемъ, сообразно даннымъ божествамъ, символическими жестами выражали разныя чувства. Надо думать, что существовалъ, при этомъ, заранѣе установленный церемоніалъ, для поклоненія каждому божеству въ отдѣльности. Въ послѣднее время, сильно развившіяся на Западѣ археологическія изслѣдованія античныхъ древностей все ярче и ярче начинаютъ намъ раскрывать тайны эллинскихъ культовъ, а съ тѣмъ вмѣстѣ и эллинской хореграфіи. Такъ напримѣръ, въ самое послѣднее время, Фукаръ сдѣлалъ очень цѣнныя открытія относительно Элевзинскихъ таинствъ, длившихся болѣе тысячелѣтія. Раскопки на Олимпѣ, въ Дельфахъ и на священномъ о. Делосѣ раскрыли передъ нашими изумленными глазами богатую цивилизацію античнаго міра, въ которой живая пластика танцевъ играла огромную роль въ религіозной и бытовой жизни Эллады. Тоже можно сказать и объ умершихъ городахъ Малой Азіи, Пергамѣ, Эфесѣ, Гіераполисѣ, носившихъ слѣды эллинской культуры, тайны которой разъясняются, въ послѣднее время, учеными археологами. Танцы культа и культъ танца, надо думать, сбросятъ скоро всѣ свои таинственные покровы и предстанутъ передъ нами во всей своей античной реальной цѣнности.

Танцы эти перерабатывались соотвѣтственно народному духу и выливались въ болѣе понятную форму, приспособленную для домашнихъ развлеченій и для сценическихъ представленій, гдѣ они, однако, въ угоду толпѣ постепенно утрачивали свою первобытную чистоту.

Во всякомъ случаѣ, намъ извѣстно только то, что такой-то танецъ исполнялся плавно, торжественно, другой сопровождался непристойными движеніями, у третьяго темпъ былъ быстрый; скакали, кружились и... только. Если мы обратимся къ изученію вазовой и фресковой иконографіи въ связи съ отрывочными описаніями древнихъ источниковъ и поэтовъ, то самое добросовѣстное и подробное ихъ изученіе, все таки, не всегда можетъ дать точную и опредѣленную динамическую картину танца. Пластическій же образъ его обязательно встанетъ передъ нашимъ воображеніемъ, слегка только затушеванный покрываломъ промчавшихся вѣковъ. Тѣмъ не менѣе, это—единственный способъ реставраціи, или, вѣрнѣе сказать, реконструкціи античной эллинской хореграфіи.

Картины и античныя изваянія улавливали только одинъ моментъ танца; поэтому, по нимъ трудно составить себѣ точное понятіе о техникѣ танцевъ. Необходимо было бы взять рядъ изваяній и, если возможно, угадать связь между ними. При удачѣ, такой опытъ далъ бы то, что называется enchainement des pas, т. е. реконструкцію, связь темповъ даннаго танца. Такіе опыты пробовала дѣлать, но безъ положительныхъ результатовъ, А. Дунканъ на практикѣ и М. Эммануэль—въ теоріи.

Тяжелый трудъ по разъясненію мимическихъ, пластическихъ и механическихъ движеній въ греческой оркестикѣ блистательно исполнилъ М. Эммануэль въ своемъ классическомъ сочиненіи „Античный греческій танецъ". Добросовѣстный изслѣдователь этотъ, преимущественно по рисункамъ на древнихъ и не разбитыхъ вазахъ, до тонкости разобралъ жесты, позы и движенія ногъ. Объединивши ихъ, авторъ распредѣлилъ всѣ дви-

женія по группамъ и выяснилъ ихъ послѣдовательность въ античномъ танцѣ, изобразивши какъ бы кинематографическую картину цѣльныхъ танцевъ.

Путемъ сравненія съ техникой современной хореографіи, М. Эммануэль составилъ наглядное объясненіе техники танцовальнаго искусства въ Элладѣ. Конечно, при сопоставленіи имъ разныхъ частей корпуса, не обошлось безъ нѣкоторыхъ натяжекъ, но это вполнѣ извинительно, принявши во вниманіе его желаніе доказать тождественность античной техники съ современною.

Во всякомъ же случаѣ, кропотливый трудъ М. Эммануэля настолько почтененъ и вѣсокъ, что едва-ли найдется охотникъ для опроверженія интересныхъ выводовъ, сдѣланныхъ этимъ ученымъ изслѣдователемъ. Его заключенія можно будетъ развѣ только дополнять, новое же слово въ этой области врядъ-ли кто скажетъ, такъ какъ другихъ точекъ отправленія подъискать пока представляется немыслимымъ.

Въ виду сказаннаго, для объясненія техники танцевъ, мы будемъ руководствоваться краткими извлеченіями изъ капитальнаго труда М. Эммануэля.

Подвергнувши строгой критикѣ имѣвшіеся въ его распоряженіи матеріалы разныхъ родовъ, М. Эммануэль, прежде всего, удѣляетъ мѣсто движеніямъ рукъ—жестамъ; судя по нагляднымъ памятникамъ, онъ распредѣляетъ ихъ на жесты символическіе, жесты обыденной жизни и жесты конкретные, сдѣлавшіеся чисто декоративными.

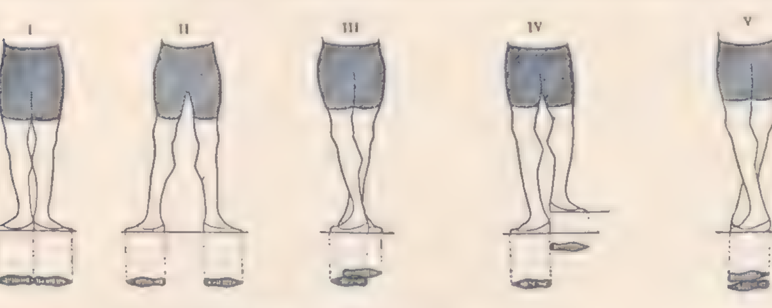
Къ символическимъ относятся: жестъ стыдливости, который наглядно выразился на реликвіяхъ античной красоты Ватиканской и Медиційской Афродиты. Жестъ молитвенный - всегда руки кверху, съ обернутыми внутрь ладонями. Особенно же интересно подмѣченъ жестъ вуаля, имѣвшій многообразное значеніе при различныхъ случаяхъ. Жестъ скорбный—при похоронныхъ процессіяхъ.

Къ жестамъ обыденной жизни Эммануэль относитъ жестъ туники и плаща, жесты воиновъ и проч. По нашему мнѣнію, описаніе этихъ наглядныхъ на картинахъ и статуяхъ жестовъ не открываетъ никакихъ новыхъ горизонтовъ. Всѣ эти жесты исходятъ изъ натуры самого человѣка. Къ нимъ прибѣгаютъ какъ бы инстинктивно и въ настоящее время, не зная законовъ античнаго искусства. Современное человѣчество при тѣхъ же случаяхъ, какъ и въ Греціи, пользуется совершенно аналогичными жестами, такъ что описанные Эммануэлемъ жесты не составляютъ исключительной характерной черты грековъ, а присущи всѣмъ народамъ вообще. Необходимо, однако, оговориться. Конечно жесты молитвеннаго настроенія, жесты скорби и др. естественны и жизненны, какъ исходящіе изъ самой природы человѣка; но перенесенные изъ обыденной жизни въ искусство хореографіи, они были облагорожены съ точки зрѣнія пластики, линій и округленности движеній и пріобрѣли, такъ сказать, стилизованный характеръ. Въ такомъ видѣ они и перенесены греческими скульпторами и художниками въ ихъ произведенія. Сдѣлавшись художественнымъ матерьяломъ искусства, они подверглись, конечно, квалификаціи и классификаціи, образовавъ извѣстную пластическую основу художественнаго творчества. Съ этой только точки зрѣнія, они, очевидно, и интересуютъ серьезныхъ изслѣдователей хореографіи, виднѣйшимъ представителемъ которыхъ является Эммануэль.

Къ такимъ же выводамъ сводятся и описанія механическихъ движеній ногъ. Не останавливаясь на этомъ, мы укажемъ на „сравнительную“ технику, установленную Эммануэлемъ. Онъ утверждаетъ, что вся современная хореографическая грамматика, преподаваемая въ танцовальныхъ классахъ, имѣетъ несомнѣнное сходство съ греческой оркестикой. Всѣ теоріи, преподанныя профессорами хореографіи Блазисомъ, Новерромъ и другими—не болѣе, какъ сколокъ съ античныхъ образцовъ.

Не вдаваясь въ подробности хореографической грамматики, приведемъ только конечные выводы объ античныхъ танцахъ, сдѣланные М. Эммануэлемъ, при чемъ наглядно, на рисункахъ представимъ сдѣланную нами параллель между античной и современной хореографіей.

Позиціи ногъ почти тождественны съ современными пятью позиціями (рис. 250 и 251).




Современныя пять позицій. (Рис. 250).

Позиціи съ античныхъ рисунковъ. (Рис. 251).

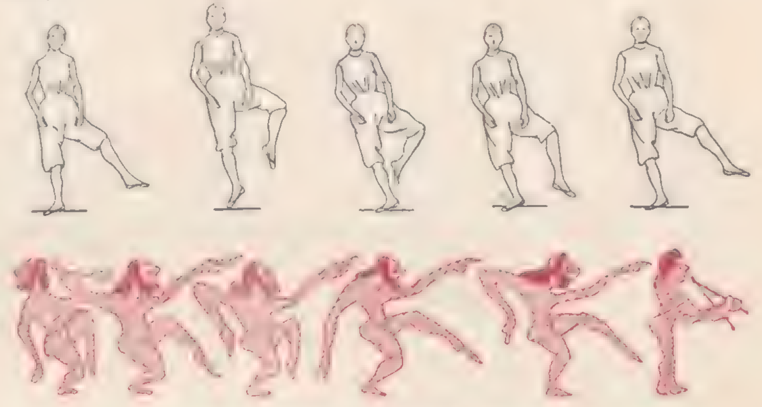
Въ нашихъ танцахъ „Port des bras" преимущественно декоративенъ, съ округленными линіями. Греческій же танцоръ не стѣснялъ движенія рукъ, дѣлая иногда и острые углы, при чемъ кисть была въ движеніи.

Корпусъ, опрокинутый впередъ или назадъ, — таково общеупотребительное его положеніе.

Въ предварительныхъ упражненіяхъ, греческій танцоръ, во многомъ, походилъ на современнаго балетнаго артиста.

„Rond de jambe soutenu" (рис. 252).

Слѣдуетъ отмѣтить, что при движеніи рукъ, заботились не столько о красотѣ ихъ положенія, сколько о возможности ихъ использовать для мимики. Такъ-же, какъ и теперь греческіе танцоры держались то наноскахъ, то на полуноскахъ, то на подошвѣ. Ихъ темпы и „па" аналогичны съ нашими. Для примѣра приведемъ: паралель пируэтта и „глиссе" (рис. 253 и 254).



Паралель современной и античной хореграфіи.
(Рис. 252).

Приведенныхъ примѣровъ достаточно, чтобы составить представленіе о сродствѣ техники древнихъ танцевъ съ новѣйшими.

Паралель пируэтта и „глиссе".
(Рис. 253).

Мы уже говорили о фанатизмѣ грековъ къ ритму, но тѣмъ не менѣе усматривается, что ритмичность соблюдалась не всегда, особенно въ оргіастическихъ танцахъ, состоявшихъ изъ дерзкихъ и мало гармоничныхъ движеній.

Эммануэль дѣлаетъ, по этому поводу, очень существенный выводъ. Онъ говоритъ,

**Античныя фигуры.** (Рис. 254). (Рис. 255). (Рис. 256).

что пары мужчинъ и женщинъ, танцовавшихъ обнявшись, или же держась за руку, встрѣчаются очень рѣдко. Изъ этого онъ дѣлаетъ заключеніе, что у грековъ мужчина и женщина, танцовавшіе совмѣстно, всегда остаются отдѣленными другъ отъ друга. Это

(Рис. 257). (Рис. 258).

явленіе объясняется тѣмъ, что танцы были пантомимами или ритмичными движеніями, гдѣ ни одинъ изъ исполнителей не заботился о симметріи движеній со своимъ партнеромъ (рис. 255). То-же несоотвѣтствіе замѣчается и въ танцѣ женщинъ вдвоемъ, втроемъ и болѣе (рис. 256, 257, 258). Въ ансамбляхъ же, въ групповыхъ танцахъ симметричность была обязательнымъ элементомъ, при одновременномъ движеніи танцоровъ, держащихся за руки. При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что при движеніи группами, всегда шелъ впереди руководитель, какъ это нами уже говорено при описаніи танца „Журавля“ (рис. 259), напоминающаго современный греческій танецъ „Трата“. Встрѣчаются также фигуры, совершенно сходныя съ современными позами, принимаемыми современными балетными артистами при исполненіи „адажіо“ въ классическихъ „pas de deux“ (рис. 260).

(Рис. 259).

(Рис. 260).

Существенное различіе между современными и античными танцами заключалось въ томъ, что при исполненіи современныхъ танцевъ соблюдается симметрія и повторяемость движеній. Греки же, наоборотъ, избѣгали однообразія. Это особенно было замѣтно въ

вакхическихъ танцахъ. Чѣмъ безпорядочнѣе и разнообразнѣе были жесты и движенія, тѣмъ считалось лучше.

Грекъ искалъ ритмичность въ натуральныхъ, естественныхъ движеніяхъ, а не въ установленныхъ школою традиціяхъ. Греческій танцоръ обязанъ былъ дать понять, въ честь какого божества или по какому случаю онъ танцовалъ. Искусство греческое, менѣе сложное, чѣмъ наша хореграфія, оставляло больше свободы артисту, чтобы дать возможность высказаться индивидуальнымъ качествамъ исполнителя. Вотъ почему, такъ мало распространены были у грековъ танцы группами; но и въ нихъ выступали танцовщики парами или солистами, чтобы блеснуть своимъ искусствомъ.

Хотя греки употребляли множество темповъ, имѣвшихъ сходство съ современными, но изъ этого, все-таки, нельзя сдѣлать заключенія, что механизмъ греческой оркестики походилъ на наше балетное искусство. Наши артисты заботятся объ отчетливости и для его достиженія прилагается много труда. Они стремятся къ идеальному совершенству исполненія опредѣленныхъ танцовальныхъ формулъ. Это особенно сказывается при исполненіи пируэта во второй позиціи, гдѣ требуется утонченный разсчетъ, какъ въ полнотѣ, такъ и быстротѣ движеній, при головокружительномъ переходѣ отъ одного ихъ фазиса къ другому.

Греческій же танцоръ не обладалъ подобною опытностью. Несомнѣнно, что и у него была своя танцовальная грамматика. Онъ изучалъ ее, но затѣмъ въ движеніяхъ пользовался полною свободою. Его личная фантазія брала верхъ надъ академическимъ правиломъ.

И дѣйствительно, греческая оркестика представляетъ странное смѣшеніе грубыхъ, лишенныхъ изящества движеній съ самыми сложными, красивыми упражненіями въ родѣ пируэта, антраша и другихъ. Благодаря этому, она, не смотря на свое внѣшнее сходство, рѣзко отличается отъ современнаго танца, который не допускаетъ никакихъ неожиданностей, требуя, чтобы у исполнителя все было предусмотрѣно правилами.

Современный танцоръ обязанъ показать свой танецъ въ полномъ совершенствѣ и въ соотвѣтствіи граціозныхъ подвижностей рукъ и ногъ. Онъ отвергаетъ натуральныя, естественныя движенія. Онъ ихъ преобразуетъ по своему, поэтому и походка его не такая, какъ у обыкновенныхъ людей; онъ подчиняетъ себя установленнымъ формамъ, въ которыхъ заключается сущность такъ называемыхъ „классическихъ" „адажіо" и варіацій. Нашъ танецъ имѣетъ, преимущественно, гимнастическій, виртуозный характеръ.

Въ греческой оркестикѣ танецъ никогда не отдѣляется отъ мимики. Греческій танцовщикъ, какъ мы уже объясняли, говорилъ всѣмъ тѣломъ. Всякій лишній жестъ, всякое отступленіе отъ правилъ—все допустимо, лишь бы его вѣрно поняли.

Въ этомъ отношеніи, греческая оркестика, выключая технику, превосходитъ нашу, потому что она говоритъ уму и въ то же время развлекаетъ зрѣніе.

Не смотря однако на такое заключеніе, Эммануэль говоритъ, что при внимательномъ разсмотрѣніи памятниковъ старины, приходится часто разочаровываться въ столь прославленной, художественной красотѣ формъ въ греческомъ хореграфическомъ искусствѣ. Античный танецъ былъ далеко не такъ безупреченъ и божественъ.

Утрированныя движенія и позы танцующихъ на разныхъ рисункахъ и статуэткахъ показываютъ, что они допускались не только при однѣхъ вакхическихъ плясках, но были присущи массѣ и другихъ танцевъ, совершенно спокойнаго характера. Такимъ образомъ, не однимъ только поклонникамъ культа Діониса было свойственно принимать самыя антихудожественныя положенія. Кривленія, прыжки и импровизаціи допускались при исполненіи и самыхъ невинныхъ танцевъ.

Къ такому заключенію пришелъ и такой знатокъ балета, какъ „великій" Новерръ. Онъ съ увѣренностью утверждалъ, что „танецъ" въ истинномъ смыслѣ этого слова не былъ совсѣмъ знакомъ древнимъ грекамъ.

Нельзя, конечно, отрицать, что тѣ классическія, выработанныя вѣковою школою совре-

менные балетные танцы были совершенно неизвѣстны античному міру. Никто не сомнѣвается и въ томъ, что гречанки не были знакомы съ тою корректностью и чистотою техники, которыми владѣетъ въ настоящее время любая изъ „учившихся“ балетныхъ корифеекъ. Но все это все-таки не даетъ права даже и Новерру, какъ бы великъ онъ ни былъ, утверждать, что у грековъ не было „танцевъ“, какъ ихъ, по его мнѣнію, слѣдуетъ понимать. Тутъ, очевидно, перепутались разныя понятія. Античные писатели Овидій, Ювеналъ, Діонъ и друг., хотя и употребляли выраженія, что ораторы танцовали, говоря рѣчи передъ народомъ, но это не должно было служить Новерру поводомъ къ заключенію, что танцевъ у грековъ не могло быть. Имъ очевидно было упущено изъ виду, что переводчики древнихъ классиковъ „дословно“ переводили текстъ, не считаясь съ тѣмъ, что у грековъ слово танцовать примѣнялось ко всему, гдѣ только въ обиходѣ была „жестикуляція“.

И великимъ людямъ свойственно ошибаться! Такъ, конечно, ошибался и Новерръ, который, не смотря на очевидные знакомые ему античные рисунки на вазахъ, признавалъ, что гречанки только „маршировали“, а не танцовали.

Какъ ни оригинально подобное сужденіе, но оно даже не требуетъ возраженій, потому что красота античнаго танца внѣ всякихъ сомнѣній. Да оно и не могло быть иначе, потому что вся Эллада представляла собою сплошное царство танца, гдѣ вѣчно курился ѳиміамъ богинѣ Терпсихорѣ. Такъ какъ гимнастическія упражненія грековъ имѣли несомнѣнную связь съ искусствомъ танцевъ, то считаемъ необходимымъ упомянуть, что вопросомъ о гимнастикѣ грековъ занимались многіе ученые, но всѣ ихъ умозаключенія не даютъ никакихъ полезныхъ указаній для выясненія хореграфической техники. Между прочимъ, съ легкой руки Эрнеста Курція, нѣмецъ Шмидтъ написалъ цѣлый трактатъ о фигурахъ на античныхъ вазахъ, изображающихъ „бѣгъ на согнутыхъ колѣнахъ“ (Knielauf). На основаніи этихъ стилизованныхъ миѳологическихъ рисунковъ Шмидтъ составилъ схему „согнутыхъ колѣнъ“, но и онъ пришелъ къ заключенію, что всѣ эти рисунки „съ согнутыми колѣнами“ были взяты не изъ дѣйствительной реальной жизни, а составляли фантастическія измышленія искусныхъ въ своемъ ремеслѣ художниковъ. Между тѣмъ нашлись и такіе изслѣдователи, которые по подтасованнымъ ими рисункамъ создали цѣлую теорію о существовавшемъ у грековъ послѣдовательномъ развитіи искусства бѣга, примѣненнаго къ разнымъ миѳологическимъ образамъ. Объ этихъ чисто апріорныхъ выводахъ, мы напоминаемъ вкратцѣ, потому что для познанія какъ смысла, такъ и техники хореграфическаго искусства они не могутъ служить благодарнымъ матеріаломъ.

Правда, что механическая часть греческой оркестики была менѣе совершенна, чѣмъ наша, но зато, она была менѣе связана. Каждому танцору предоставлялась полная свобода исполненія. Достаточно просмотрѣть рисунки на вазахъ, и не трудно убѣдиться, какъ разнообразно трактовался, повидимому, одинъ и тотъ же танецъ. Оставалась главная тема, доминирующій мотивъ; варьировать же его предоставлялось усмотрѣнію каждаго.

Нашимъ же балетнымъ артистамъ трудно отрѣшиться отъ школьныхъ шаблоновъ. Современная хореграфія—это не только искусство, а цѣлая тяжелая наука. Установивши извѣстные художественные законы, она требуетъ, чтобы исполнитель широко подчинялся имъ, допуская только самыя незначительныя добавленія, иначе ему угрожаетъ строгое осужденіе.

Впрочемъ, новое теченіе въ нашей сценической хореграфіи, такъ называемый Дунканизмъ, допускаетъ уже индивидуальное исполненіе даннаго танца артистомъ и становится все менѣе и менѣе придирчивымъ, съ точки зрѣнія святости и ненарушимости академическихъ каноновъ.

Въ виду нами сказаннаго—греческаго танцора слѣдуетъ разсматривать какъ мима и какъ танцора. Эти два понятія уложились у грековъ въ одномъ словѣ „оркестисъ“, для котораго, какъ мы уже говорили, на нашемъ языкѣ нѣтъ подходящаго названія.

На сколько пользовалась уваженіемъ греческая оркестика, можно судить и по тому, что во времена возрожденія танцовальнаго искусства въ Италіи, во что бы то ни стало старались доказать, что у италіанцевъ XIV и XV вѣковъ всѣ танцы заимствованы у грековъ. Такъ Туано Арбо въ своей „Оркесографіи" серьезно пытается убѣдить, что „бассе-дансы", „гавоты" и „бранли" имѣютъ несомнѣнное сродство съ Эвмелейей и Кордаксомъ. Такое сопоставленіе дѣлаетъ честь почтенному канонику, но едва-ли оно имѣетъ подъ собою почву.

Въ заключеніе намъ остается замѣтить, что хотя М. Эммануэль и не безъ основанія нѣсколько развѣнчиваетъ греческую оркестику, но это не мѣшаетъ ей оставаться лучшимъ украшеніемъ эллинскаго духа. Если въ техникѣ и движеніяхъ грекъ былъ не всегда на высотѣ изящной красоты, за то въ пластическихъ позахъ у античной гречанки не было ей равныхъ.

Для исполненія танцевъ артисты одѣвались разнообразно, но каждому званію былъ всегда присвоенъ свой спеціальный костюмъ.

Главною одеждою была крокота, туника, которую, увѣряютъ, носилъ самъ Діонисъ. Одѣяніе сатировъ состояло изъ козлиныхъ кожъ. Силены надѣвали грубую тунику, военные надѣвали воинскіе доспѣхи, надѣвали и туники пурпуроваго цвѣта и пр.

# ВЛІЯНІЕ ГРЕЧЕСКОЙ МИѲОЛОГІИ НА ХОРЕГРАФІЮ.

Красоты греческой миѳологіи. Богатство вымысла. Вліяніе колоній на всеобщую культуру. Миѳологическіе сюжеты на балетныхъ сценахъ. Стилизація. Гамильтонъ. Тальони. Современная стилизація. Дунканъ, Сандрини, Баде, Шеналь и друг. Петербургскій балетъ Ѳокина.

Миѳология греческаго народа, эта феерически-блестящая, эпическая поэма, созданная богатѣйшей фантазіей эллина, явилась источникомъ не только для античныхъ искусствъ, но продолжаетъ и до настоящаго времени оставаться неисчерпаннымъ кладеземъ для искусства всѣхъ культурныхъ народовъ.

Въ этой дивной поэмѣ дѣйствующими лицами были безсмертные боги, живущіе не на далекомъ, невѣдомомъ мистическомъ небѣ, а вблизи отъ живущихъ, на всѣмъ извѣстной горѣ Олимпѣ, которую можно видѣть и къ которой можно подойти. Если боговъ и не видно, то это объясняется просто. Они любятъ окутывать себя облаками или, соскучившись, уходятъ съ Олимпа на землю и временно находятся въ отсутствіи.

На землѣ боги вступаютъ въ общеніе съ людьми, посѣщаютъ красивыхъ, земныхъ женщинъ, являются къ нимъ, принимая разные облики. Кромѣ боговъ, все таки достаточно далекихъ, недосягаемыхъ въ своемъ величіи, образовался еще цѣлый сонмъ уже гораздо болѣе близкихъ героевъ, совершающихъ рядъ подвиговъ на землѣ, на пользу обыкновеннымъ смертнымъ, такъ напримѣръ, подвиги Прометея, Геракла и другихъ героевъ-полубоговъ на землѣ. Живетъ еще множество низкихъ божковъ, населяющихъ луга, поля, рощи, лѣса, источники, горы и рѣки, безконечное число нимфъ, козлоногихъ фавновъ, дріадъ, ореадъ, менадъ и пр.

Богатство народнаго вымысла, разнообразіе фантазіи, по истинѣ, изумительно. Цвѣтистая, переливчатая пестрота символовъ, вытекающихъ одинъ изъ другаго, переплетаю-

щихся другъ съ другомъ, сливаются въ одну красивую, ясную и логичную систему странной космогоніи.

Благодаря такимъ элементамъ, изъ которыхъ сложилась религія грековъ, дѣлается понятнымъ, почему греческое миѳотворчество сдѣлалось благодатнымъ источникомъ для живой и яркой народной фантазіи въ области народныхъ искусствъ.

Миѳъ давалъ обильную пищу музыкантамъ и пѣвцамъ, восхвалявшимъ жизнь Олимпійскихъ боговъ; миѳъ былъ источникомъ философскихъ системъ для мыслителей; миѳомъ же пользовались историки и поэты, наконецъ несомнѣнно, что миѳъ оказалъ громадное вліяніе на греческое творчество въ сферѣ изобразительныхъ искусствъ, т. е. на ваяніе и на хореграфію.

На развитіе общей европейской цивилизаціи особенно сильное вліяніе имѣли колоніи грековъ, которыя выдвинулись далеко на востокъ, а особенно на западъ. Вся Сицилія и югъ Италіи были заселены греческими колонистами, которые внесли съ собою и свои вѣрованія съ ихъ миѳами и сказаніями, воспринятыми мѣстными жителями и сосѣднимъ Римомъ, подъ власть котораго впослѣдствіи попали эти колоніи. Кумы близъ Неаполя, Панорма (нынѣшній Палермо) сдѣлались даже болѣе могучими разсадниками греческой культуры, чѣмъ сама Эллада. Отсюда, греки передали всему остальному міру тайны, сокрытыя въ эллинской пластикѣ и въ хореграфическихъ ея формахъ. Дивныя произведенія скульптуры и сохранившіеся остатки фресковой живописи, найденные въ раскопкахъ погребенныхъ Везувіемъ городовъ Помпеи и Геркуланума, свидѣтельствуютъ объ изяществѣ формъ античной хореграфіи. Помпейскія танцовщицы и до сихъ поръ служатъ наглядными образцами художественныхъ линій античнаго танцовальнаго искусства (рис. 261).

(Рис. 261).

Древняя скульптура и античное танцовальное искусство черпали свои сюжеты почти исключительно изъ миѳологіи. Нѣкоторые изслѣдователи вліянія миѳовъ на древнее искусство считаютъ, что пластическія искусства Греціи пользовались миѳомъ непосредственно, черпая свои образы не прямо изъ глубины народнаго примитива, т. е. первоначальнаго сказанія, а только изъ сказанія переформированнаго и раскрашеннаго поэзіей. Съ такимъ мнѣніемъ, однако, расходятся другіе ученые, доказывая, что пластическія искусства эллиновъ широко пользовались и устными преданіями. Какъ бы ни разрѣшался этотъ вопросъ, онъ не имѣетъ для насъ существеннаго значенія. Вполнѣ установлено только то, что миѳологія, въ той или иной стадіи своего развитія, была настоящимъ источникомъ хореграфическаго искусства.

Миѳологическій сюжетъ всецѣло завладѣлъ античной хореграфіей, во всѣхъ ея разнообразныхъ развѣтвленіяхъ. Оно и не мудрено, потому что сказанія о богахъ пересыпаны массою похожденій небожителей и множествомъ чисто анекдотическихъ приключеній, гдѣ Эротъ игралъ первенствующую роль и гдѣ символами объяснялся смыслъ и значеніе божествъ. Вслѣдствіе этого, въ каждомъ миѳологическомъ танцѣ всегда можно отыскать основное ядро миѳа и пластическую его символизацію.

Задача античнаго хореграфа заключалась лишь въ выборѣ любого изъ безчисленныхъ миѳологическихъ сказаній, удобнаго для пластическаго воспроизведенія его моментовъ. Индивидуальное творчество хореграфа заключалось въ созданіи той или иной хореграфической фигуры, въ примѣненіи пригоднаго символа или аксессуара, въ красотѣ формъ какъ исполнителя, такъ и самаго танца, а вмѣстѣ съ тѣмъ и въ указаніи на подходящій костюмъ.

Миѳологическій сюжетъ служилъ богатѣйшимъ матеріаломъ для вдохновенія не только античныхъ хореграфовъ, но и балетмейстеровъ всѣхъ послѣдующихъ вѣковъ. Это служитъ лучшимъ доказательствомъ того, до какой степени онъ былъ нарядень, живучъ, глубокъ и всеобъемлющъ, до какой степени онъ завладѣлъ умами и настроеніемъ художниковъ всѣхъ эпохъ. И современная скульптура до сихъ поръ пользуется античными мотивами, стараясь по возможности воспроизвести въ своихъ произведеніяхъ формы и движенія танцовщицъ. Прекрасныя репродукціи греческихъ танцовщицъ сдѣланы Леонардомъ, Штюкомъ, Жеромомъ и многими другими (рис. 262 и 263): нѣтъ почти ни одного ваятеля, который не пытался бы вылѣпить какую либо хореграфическую фигуру, въ которую онъ старался вложить эллинскій духъ.

(Рис. 262).

Обращаясь къ дошедшему до насъ репертуару послѣднихъ столѣтій, вездѣ и всюду можно усмотрѣть преобладаніе царства античной миѳологіи. Только средніе вѣка прервали это вліяніе античнаго міра; были созданы танцы, внушенные духомъ суроваго средневѣковаго христіанства. Танецъ смерти (Danse macabre), знаменитый „праздникъ шутовъ“ (Fête des fous), танцовальное дѣйство о „неразумныхъ дѣвахъ“ и проч.

Итальянское Возрожденіе снова вернуло хореграфію къ ея первоисточнику, къ эллинскому миѳу. Съ этихъ поръ миѳъ безраздѣльно царитъ на всѣхъ сценахъ европейскихъ государствъ.

Ломбардецъ ди Ботто первый рѣшился вырвать балетъ изъ средневѣковаго мрака, переполненнаго аскетическими добродѣтелями. Онъ, дѣйствительно, возстановилъ античныя традиціи. Для свадебнаго торжества Изабеллы Арагонской и герцога Миланскаго, онъ поставилъ балетъ „Золотое Руно“, основанный на миѳѣ объ Аргонавтахъ. Вѣкъ Людовика XIV создалъ репертуаръ тоже исключительно мифологическій: „Осада Трои“, „Критскій Лабиринтъ“, „Рожденіе Афродиты“ и проч.

(Рис. 263).

Конечно, ничего греческаго въ этихъ quasi-античныхъ балетахъ не было, кромѣ названій. Танцы и костюмы были французскіе, безъ малѣйшаго намека на античный стиль. Въ балетныхъ программахъ миѳы были перелицованы; чудныя эллинскія сказанія примѣнялись къ современному вкусу.

Наконецъ, явился реформаторъ балета Новерръ. Онъ возсталъ противъ условностей и фальши современнаго балета. О Новеррѣ мы въ своемъ мѣстѣ будемъ говорить подробнѣе, а пока замѣтимъ только, что названія сочиненныхъ имъ балетовъ указываютъ на античное ихъ содержаніе: „Судъ Париса“, „Смерть Агамемнона“ и пр. Новерръ прочно укрѣпилъ миѳологическіе сюжеты въ позднѣйшемъ балетномъ репертуарѣ.

## ГРЕЦІЯ.

Находя излишнимъ прослѣдить постепенное развитіе возрожденія на сценѣ античнаго міра, мы считаемъ и сказаннаго достаточнымъ для указанія на силу и значеніе миѳологіи, завладѣвшей балетными сценами.

Если мы взглянемъ на русскій балетный репертуаръ, то увидимъ то же явленіе.

Достаточно просмотрѣть списокъ балетовъ, шедшихъ на петербургской и московской балетныхъ сценахъ со времени ихъ основанія, и мы убѣдимся, что программы огромнаго количества балетовъ были взяты изъ миѳологіи древней Греціи: „Ацисъ и Галатея“, „Медея и Язонъ“, „Нимфы и Сатиры“, „Марсъ и Венера“, „Адонисъ“, „Амуръ и Психея“. „Дафнисъ и Хлоя“, „Судъ Париса“ и пр.

Конечно, все это было греческимъ и миѳологическимъ больше по названію, чѣмъ по внутренней сущности, въ смыслѣ содержанія и художественнаго пониманія миѳологическаго духа. Танцы же были собственнаго изобрѣтенія. Они не могли быть даже названы подражаніемъ античнымъ танцамъ, которые въ то время были еще плохо изучены малообразованными балетмейстерами, воспитанными исключительно на одной техникѣ.

Серьезную попытку къ возстановленію античныхъ танцевъ сдѣлалъ ученый Скалигеръ. Въ угоду Императору Максимиліану, онъ составилъ грандіозное зрѣлище, въ которомъ, на основаніи изслѣдованій этого ученаго были воспроизведены, будто бы, настоящіе Пиррическіе танцы въ точно такомъ же видѣ, какъ они исполнялись въ древней Элладѣ. Точно также другой ученый Мейбомъ для развлеченія двора шведской королевы Христины откопалъ музыку античной греческой мелодіи и поставилъ танецъ, по увѣренію его, настоящій древне-эллинскій. Но потугамъ этихъ ученыхъ была дана серьезная критика въ лицѣ другого ученаго, который эти репродукціи назвалъ шарлатанствомъ.

Попытки къ подражанію греческимъ танцамъ были сдѣланы еще въ концѣ XVII столѣтія. Піонершею въ этомъ дѣлѣ можно назвать г-жу Гамильтонъ, жену англійскаго посланника въ Неаполѣ. Отличаясь не особенно скромною жизнью, она выступила въ качествѣ дилетантки-артистки. Едва прикрытая свѣтло голубою, полупрозрачною тканью, Гамильтонъ изображала цѣлый рядъ моментовъ, скопированныхъ ею съ античныхъ образцовъ. Она показывалась публикѣ то Ніобеей, то Клеопатрой, Софонисбой, Терпсихорой и пр. Различныя ея позы и аттитюды воспроизведены въ разныхъ альманахахъ и календаряхъ того времени. Всѣ движенія этой любительницы-балерины были одухотворены и пластически прекрасны. Явились, конечно, подражательницы, но всѣ онѣ не могли достигнуть совершенства Гамильтонъ.

Затѣмъ, въ XIX вѣкѣ, знаменитая, легкокрылая Тальони также пыталась воспроизвести на сценѣ античные танцы. Она поняла, что первымъ этапомъ для достиженія этой цѣли должно быть реформированіе костюма, поэтому она замѣнила тарлатановые тюники платьемъ греческаго покроя. Благодаря своему исключительному таланту, Тальони, конечно, имѣла успѣхъ, но коренной реформы ложно-античныхъ танцевъ ей все таки произвести не удалось. Она даже не нашла себѣ послѣдовательницъ.

Возрожденію античнаго танца были посвящены спектакли на всемірной выставкѣ въ Парижѣ. Они носили названіе „Танцы во всѣ вѣка“. Въ античномъ отдѣлѣ, греческіе танцы исполнялись французскими артистками Сандрини, Шеналь (рис. 264 *№№ 6 и 10*) и другими. Онѣ танцовали въ туникахъ, довольно условнаго покроя и, конечно, въ трико и балетныхъ башмакахъ, чего во имя подлиннаго античнаго танца не допускаютъ современныя босоножки. Самые танцы не носили на себѣ слѣдовъ серьезнаго изученія античнаго искусства. Они были плохими реставраціями старины. Вообще, попытки эти, вмѣстѣ съ псевдо-греческими танцами Визенталь, Режины Баде, Модъ Алланъ и другихъ, художественнаго значенія не имѣли.

Артистокъ, занимавшихся воспроизведеніемъ античныхъ танцевъ, можно раздѣлить на двѣ категоріи. Однѣ изъ нихъ отличались уравновѣшанными, медленными темпами и жестами. Онѣ принимали позы, копируя красивыя античныя статуи. Другія же посвя-

1. Клео де Меродъ. 2. Отеро. 3. Эсмэ. 4. Ольга Десмондъ. 5. Съ картины Ф. Штука. 6. Шеналь.
7. Сестры Визенталь. 8. Борегаръ. 9. Лидія Кякштъ. 10. Сандрини.
(Рис. 264).

1. Айседора Дунканъ. 2. Вѣра Фокина. 3. Режина Баде. 4. Замбелли. 5. *** 6. Напорковская.
7. Клео-де-Меродъ. 8. *** 9. Сестры Визенталь. 10. Режина Баде.
(Рис. 265).

щали свой талантъ исключительно оргіастическимъ пляскамъ. Онѣ какъ будто плясали на раскаленной плитѣ, то изгибаясь, опрокидываясь то впередъ, то назадъ, то падая, какъ бы ужаленныя, то снова поднимаясь, чтобы продолжать свои рѣзкіе скачки и чтобы принимать разнообразныя положенія искривленнаго тѣла. Онѣ мнили себя служительницами культа Діониса.

Списокъ такихъ нео-греческихъ танцовщицъ очень длиненъ. Мы прилагаемъ портреты хотя и не обезсмертившихъ себя, но наиболѣе извѣстныхъ (рис. 264 и 265). Большинство изъ нихъ были совсѣмъ безграмотны въ хореграфическомъ отношеніи, но тѣмъ не менѣе, благодаря рискованнымъ позамъ и откровеннымъ костюмамъ, пользовались успѣхомъ. Чтобы судить о талантѣ этихъ безграмотныхъ служительницъ Терпсихоры, достаточно взглянуть на изображеніе одной изъ нихъ Эсме, выдававшей себя за исполнительницу античныхъ танцевъ (рис. 266).

Упомянемъ еще о Цукки, итальянской балеринѣ, много лѣтъ танцовавшей и на петербургской сценѣ. И она пыталась возродить античную хореграфію въ разныхъ балетахъ съ миѳологическимъ содержаніемъ. Но все это были явленія случайныя, рѣдкія и совсѣмъ не убѣдительныя.

Стилизація античныхъ танцевъ началась очень недавно. Наиболѣе удачный опытъ воспроизведенія танцевъ древняго міра былъ сдѣланъ Л. Фюллеръ, изобрѣтательницей блестящаго всѣми цвѣтами радуги кисейно-серпантиннаго танца, который, однако, былъ только чисто внѣшнимъ проявленіемъ античнаго искусства, такъ какъ „чувство" и „чувственность" въ немъ отсутствовали. Успѣхъ Фюллеръ заключался исключительно въ красочномъ калейдоскопѣ легкой, прикрывавшей ея корпусъ ткани, которою она распоряжалась съ удивительною ловкостью акробатки. Тѣмъ не менѣе, пластическія позы этой новаторши навели на мысль къ исканію новыхъ путей для пересозданія искусства.

(Рис. 266).

Ученица Фюллеръ Айс. Дунканъ воспользовалась представившими передъ нею намеками на новыя формы, напоминавшія безукоризненныя линіи греческой, священнодѣйствующей танцовщицы. Изучивши античную хореграфію и обладая природнымъ чувствомъ ритма, Дунканъ смѣло и упорно пошла по намѣченному ею пути возрожденія стиля древнихъ танцевъ.

Насколько удались „исканія" Дунканъ, мы подробно будемъ говорить въ отдѣльной главѣ. Замѣтимъ только, что танцуя въ одной прозрачной рубашкѣ съ вуалемъ въ рукахъ и безъ обуви, Дунканъ создала цѣлую школу и массу послѣдовательницъ „босоножекъ", которыя существа танцевъ не понимали, стараясь вызвать рукоплесканія удивленныхъ зрителей, благодаря откровенности костюмовъ и жестовъ.

Мнѣнія о реформаторшѣ раздѣлились. Одни восхваляли ее не въ мѣру, другіе же утверждали, что воспроизводимые ею танцы подъ симфоніи знаменитыхъ музыкантовъ имѣютъ мало общаго съ хореграфіей и совсѣмъ не были проникнуты духомъ эллинизма. Говорили также, что не ее слѣдуетъ считать создательницею новой школы, а что она была „только" продолженіемъ извѣстной Лины, которая въ состояніи гипноза танцовала, дѣлая жесты и становясь въ аттитюды, сходныя съ античными статуями и фресками.

Дунканъ дѣйствительно показала себя талантливой дилетанткой, но цѣннаго вклада въ область хореграфіи она все-таки не внесла. Думала она, подобно синицѣ, бѣлымъ хвостомъ своимъ зажечь хореграфическое море, но всѣ ея античныя „исканія" и „переживанія" оказались не болѣе, какъ потугами самоучки дилетантки, нашедшими

себѣ откликъ въ сонмѣ артистокъ, для которыхъ „школа“ и „трудъ“ считались пустымъ звукомъ. Насмѣшливо относясь къ такимъ корифеямъ балетнаго искусства, какъ Тальони, Гризи, Эльслеръ и другія, эти самозванныя босоножки и ихъ почитатели, къ сожалѣнію, имѣли смѣлость признавать, что въ одномъ только „дунканизмѣ“ кроется прелесть изящества, и вся многовѣковая эволюція танца должна быть уничтожена.

Наконецъ, въ послѣднее время, миѳологическій танецъ нашелъ себѣ художественное примѣненіе въ смыслѣ стильности и проникновенія въ духъ античной хореграфіи. Все это сказалось въ творчествѣ русскаго балетмейстера Фокина, таланту котораго удалось реставрировать античное искусство въ созданныхъ имъ балетахъ „Вакханалія“, „Нарциссъ“ и др. Всѣ его репродукціи, конечно, нельзя назвать удачными. Но найденный имъ путь все таки слѣдуетъ признать немаловажною заслугою.

Не умаляя достоинствъ г. Фокина, все таки слѣдуетъ признать, что успѣхомъ своимъ онъ во многомъ обязанъ интересу новизны и тому, что въ его распоряженіи былъ высоко даровитый персоналъ артистовъ, воспитанныхъ въ строго-классической петербургской школѣ. Отнимите у него Карсавину, Нижинскаго и другихъ художниковъ, костюмеровъ и декораторовъ, то едва-ли единоличное творчество г. Фокина произвело бы такой шумъ по всей Европѣ.

Такимъ образомъ, подъ знаменемъ Дунканъ появились носители яко-бы новыхъ хореграфическихъ истинъ и вѣстники будто-бы новыхъ принциповъ, крайне, впрочемъ, шаткихъ въ ихъ исполненіи.

Это возрожденіе античнаго миѳа, а вмѣстѣ съ нимъ и стилизованной античной хореграфіи еще только въ зачаткѣ, но оно обѣщаетъ богатыя перспективы и художественныя откровенія въ будущемъ.

Призывъ къ новому творчеству и эстетическая эволюція хореграфіи, конечно, найдетъ откликъ только въ истинныхъ, не вдающихся въ крайности художникахъ, если только они не забудутъ неувядаемыхъ образцовъ „классическаго“ танца и не исказятъ смыслъ и значеніе благороднаго искусства.

Что же касается вліянія греческаго миѳа на танцовальное искусство во всѣ эпохи балета, то объ этомъ не можетъ быть, конечно, двухъ мнѣній. Оно было всемогуще.

# ВИЗАНТІЯ.

Византія. Вліяніе Греціи. Послѣдній оплотъ греческаго танцовальнаго искусства, въ теченіи продолжительнаго періода, разнообразіе танцевъ. Императрица Θеодора какъ танцовщица. Паденіе Византіи, а вмѣстѣ съ тѣмъ и античной хореграфіи.

ГРЕЧЕСКАЯ хореграфія нашла себѣ послѣдній оплотъ въ Византіи. Бывшая незначительная греческая колонія, подпавшая впослѣдствіи подъ римское владычество, Византія сдѣлалась широкой ареной для многочисленныхъ и разнообразныхъ танцевъ, перекочевывавшихъ изъ греческихъ центровъ.

Всѣ религіозные, патріотическіе или мірскіе танцы, въ теченіи очень продолжительнаго періода, были копіей съ древнегреческихъ. Ихъ исполняли при всякихъ празднествахъ и церемоніяхъ.

Имъ давались новыя названія или по мѣстности, гдѣ ихъ исполняли, или по одеждѣ и по украшеніямъ исполнителей, но особенно по божествамъ, которымъ они были посвящены.

Таковы были танцы въ честь Зевса-Юпитера, Аполлона, Афродиты-Венеры, Меркурія, Вакха, Деметры-Цереры, Нимфъ, Сатировъ. Танецъ въ честь „козловскихъ“ назывался „Смерчемъ пыли“, потому что исполнители поднимали страшную пыль по дорогѣ.

Танецъ Харитъ—Грацій, какъ и у древнихъ эллиновъ, былъ очень спокойный. Молодыя дѣвицы, совершенно обнаженныя, олицетворяя Грецію, дѣлали граціозныя движенія въ то время, какъ мужчины предавались оживленнымъ танцамъ, продолжавшимся всю ночь. Тотъ изъ нихъ, который болѣе другихъ оставался быстрымъ, получалъ въ видѣ преміи гирлянду изъ цвѣтовъ и пирогъ съ медомъ, также какъ и въ древней Элладѣ.

Затѣмъ, практиковались шумныя пляски „Амогія“. Исполнительницами были однѣ только женщины. Дѣвицы не допускались.

Въ танцахъ во время праздниковъ Гіаціатна, принимали участіе невольники, при чемъ освобожденные вѣшали свои цѣпи на священныя деревья.

Были еще танцы „воровъ“, „битвы“, „бѣгства“, возвращенія“, „прически“, „золотыхъ воровъ“. То были своего рода драматическіе танцы, перенесенные почти цѣликомъ

изъ Греціи, въ видѣ балетныхъ представленій съ особыми названіями: „пожаръ всего міра“, „часы“, „стихіи“, „времена года“ и пр.

Кромѣ того, на площадяхъ Византіи постоянно исполнялся рядъ разнообразныхъ танцевъ, по поводу разныхъ событій.

По атрибутамъ, которые встрѣчаются на исполнителяхъ, были извѣстные танцы: „священнаго сосуда“, „совы“, въ честь Минервы, льва дикій и странный; флейты, палокъ, дротиковъ, стеклянной вазы, корзинъ, пурпуровые, гдѣ всѣ танцовщицы были одѣты въ пурпуровыя туники, благородный и танецъ діадемы.

Мы не объясняемъ танцевъ, вымершихъ на родинѣ и нашедшихъ себѣ пріютъ въ расцвѣтавшей Византіи.

Въ Византіи существовали также домашніе танцы, которые въ семьяхъ исполнялись при рожденіи ребенка, возвращеніи отца къ домашнему очагу, посѣщеніи гостей, и особеннымъ весельемъ праздновались свадьбы. Группы молодыхъ дѣвицъ и юношей, украшенныхъ цвѣтами, появлялись среди пирующихъ и сначала медленнымъ темпомъ исполняли граціозный танецъ, который постепенно переходилъ въ оживленную пляску, изображавшую прелести нѣжной страсти и любви.

Эти танцы исполнялись приглашенными гостями, а также и наемными гетерами, „аулетридами“, перекочевавшими изъ вымиравшихъ Аѳинъ, гдѣ профессія проститутокъ-танцовщицъ не приносила имъ прежней выгоды.

Въ большомъ ходу была „кубистика“, то есть представленія акробатовъ, гимнастовъ, эквилибристовъ, среди которыхъ преобладалъ женскій персоналъ.

Одежды танцовщицъ въ Византіи отличались роскошью и прозрачностью, благодаря которой тѣло было полуобнажено. Въ этомъ отношеніи онѣ превзошли древнихъ грековъ. Преимущественно онѣ одѣвались въ „крокоту“—тунику шафраннаго цвѣта съ покрываломъ, украшеннымъ золотыми бляхами, и пурпуровую накидку.

Въ Византіи танцы испытали ту-же эволюцію, что и въ Греціи, и въ Римѣ. Они послужили поводомъ къ разнузданности толпы, дѣлавшейся съ года на годъ развратнѣе.

Это стало ощутительно особенно въ эпоху Юстиніана, страстно влюбившагося въ куртизанку Ѳеодору, которая безстыдно плясала передъ народомъ, поощряемая рукоплесканіями толпы, и затѣмъ сдѣлалась императрицей Востока.

Мы упоминаемъ о ней потому, что она славилась какъ искусная танцовщица. Ѳеодора особенно отличалась въ роляхъ Леды и другихъ. Она не гнушалась принимать самыя постыдныя позы для увеселенія толпы, которая неистовствовала при появленіи императрицы на сценѣ.

Замѣчательно при этомъ, что фигура ея не имѣла ничего величественнаго, она была скорѣе комична, и вызывала восторги не столько пластикой и танцами, сколько неуловимыми гримасами и костюмомъ, который нельзя было причислить къ разряду скромныхъ.

Пала Византія, и вмѣстѣ съ тѣмъ въ столицѣ роскоши внѣдрились новые нравы. Съ блескомъ восточной роскоши угасло и эллинское хореграфическое искусство, нашедшее себѣ послѣдній откликъ въ столицѣ Восточной Римской Имперіи.

# ВЫМЕРШІЕ НАРОДЫ.

Вавилонъ, Ассирія, Финикія и пр.

ВЪ ЧИСЛѢ вымершихъ древнихъ народовъ оставили крупный историческій слѣдъ еще Вавилоняне, Ассирійцы, Финикіяне, Мидяне и Персы.

Несомнѣнно, что и у нихъ были присвоенныя имъ пляски, но свѣдѣнія о нихъ очень скудны, поэтому, по необходимости, мы должны ограничиться только краткимъ изложеніемъ характера этихъ танцевъ, мало обслѣдованныхъ и представляющихъ интересъ только въ томъ отношеніи, что многіе изъ танцевъ перешли въ Грецію, гдѣ они исполнялись въ переработанныхъ и болѣе изящныхъ формахъ.

Названія танцевъ у этихъ народностей для потомства остались неизвѣстными. Священныхъ танцевъ у нихъ вѣроятно не было, потому что, по свойству своему, религія ихъ, преимущественно основанная на поклоненіи природнымъ силамъ, мало способствовала къ введенію благороднаго искусства танцевъ въ культъ этихъ народностей. Религіозныя же празднества сводились къ оргіямъ, въ которыхъ толпа неистовствовала, безъ разбору, смѣшиваясь въ общемъ хаосѣ экзальтированныхъ движеній. Такъ, публичныя оргіастическія безформенныя пляски финикіянъ не имѣли ничего общаго съ искусствомъ. Несомнѣнно, что греки отчасти заимствовали у разныхъ народовъ рѣзкость формы, но у эллиновъ они были проникнуты внутреннимъ содержаніемъ, послужившимъ основою для дальнѣйшаго ихъ благороднаго развитія. Собственно, того, что мы называемъ „искусствомъ“, у этихъ народностей не было. Впрочемъ, у древнихъ классиковъ встрѣчаются указанія, что танцовщицы съ „Востока“ странствовали по разнымъ государствамъ, увеселяли за деньги простонародье и даже болѣе искусныя изъ нихъ находили себѣ пріютъ у богатыхъ и знатныхъ гражданъ, которыхъ онѣ развлекали во время домашнихъ оргій. Можно предположить, что свойство ихъ танцевъ отличалось исключительно сладострастными позами и любовными порывами, дѣйствовавшими на распаленное виномъ воображеніе пирующихъ. Музыка же и осмысленные въ такомъ направленіи танцы слу-

жили не болѣе какъ возбуждающимъ средствомъ для удовлетворенія чувственности. Это доказывается тѣмъ, что большую часть гаремовъ составляли женщины музыкантши и танцовщицы, обязанныя услаждать своихъ сладострастныхъ властелиновъ.

Особенно рѣзкій и чувственный характеръ имѣли танцы у финикіянъ. У этого по преимуществу торговаго народа, скоплялись громадныя богатства, потому-то въ Финикіи царствовала необычайная роскошь, благодаря которой дозволялись всякаго рода излишества, конечно, служившія тормазомъ для развитія какихъ бы то ни было искусствъ, въ томъ числѣ и танцовальнаго.

Представительницами хореграфіи въ Финикіи были исключительно женщины легкаго поведенія, которыя съ арфою въ рукахъ изощрялись въ измышленныхъ ими танцахъ.

ПИЛАДЪ
БАФИЛЪ
S·P·Q·R
РИМЪ

# РИМЪ

## I.

Сальтація. Заимствованія. Сравненіе съ греками.

Таинственная, образная религія грековъ была почти полностью перенесена въ Римъ съ тою только разницею, что греческіе боги получили въ Римѣ другія названія. Зевсъ назывался Юпитеромъ, Діонисъ—Вакхомъ, Афродита—Венерою и проч. и проч. Вмѣстѣ съ пестрой и красивой миѳологіей, Римъ заимствовалъ также и обряды, а съ ними и неразрывно связанные танцы, въ ихъ гармоническихъ сочетаніяхъ, имѣвшихъ всегда символическій характеръ.

## РИМЪ.

Греческіе танцы, подъ звуки музыки, въ ихъ совокупности носившіе названіе оркестики, были извѣстны въ Римѣ подъ именемъ *сальтаціи*. Но искусство это вылилось у римлянъ совершенно въ другой, болѣе грубой формѣ. По природѣ своей не созданные для развитія искусствъ, римляне приспособили танцы къ своимъ нравамъ и къ своему государственному духу, не имѣвшему ничего общаго съ граціей и пластикой, этими идеалами сыновъ Эллады.

У римлянъ, сальтація, совмѣстивши въ себѣ грубый реализмъ съ фикціей, была лишена красоты формъ и свѣжести поэзіи, составлявшихъ отличительную черту греческой оркестики.

Грекъ, по натурѣ, былъ поэтъ. Въ религіозномъ культѣ имѣли мѣсто всѣ искусства, потому, во всѣхъ торжествахъ и празднествахъ онъ всюду, помимо своей воли, вносилъ идею цѣломудреннаго начала. Матеріалисты же, въ душѣ воины, римляне—искусства въ непорочномъ его значеніи не понимали; какъ въ религіозныхъ торжествахъ, такъ и впослѣдствіи на сценѣ, они примѣняли его по стольку, по скольку это удовлетворяло ихъ личнымъ потребностямъ и страстямъ.

Такимъ образомъ, дивная оркестика благородныхъ дѣтей Эллады, превратившись въ сальтацію, удержала только свой наружный обликъ; внутреннее же ея содержаніе, духовную ея сторону утратила.

Римляне смотрѣли на танцовальное искусство, какъ на куртизанку, которую обожаютъ, награждаютъ дарами, но не уважаютъ.

Можно съ увѣренностью сказать, что римляне постоянно оставались вѣрными своимъ первобытнымъ, суровымъ традиціямъ. Если и существовало у нихъ сознательное начало, то въ немъ свое собственное „я" брало верхъ, пересиливало. Оно ревниво оберегалось, съ допущеніемъ лишь незначительныхъ уклоненій отъ однажды установленнаго. Между тѣмъ, изъ завоеванныхъ ими странъ, они изобильно перенимали все подходящее къ ихъ воинственному нраву. Они подражали, но мало созидали. Притомъ, подражали плохо, потому что гармонія искусствъ греческихъ была ими искажена. То, что у грековъ носило характеръ веселья и празднества, превратилось у нихъ въ разнузданность. Греческій юморъ сдѣлался пасквилью, скромные праздники „Флораліи" преобразились въ самыя безстыдныя оргіи.

Въ проявленіяхъ же собственнаго духа, римляне не допускали никакихъ новшествъ. Плутархъ удостовѣряетъ, что, при исполненіи танца Саліевъ, припѣвъ остался неизмѣннымъ отъ Нумы Помпилія до временъ Цицерона. Жрецы Саліи, въ силу традицій, не смѣли измѣнять ни одного слова въ припѣвѣ, языкъ котораго даже сдѣлался съ теченіемъ времени уже совсѣмъ непонятнымъ. Такой же консерватизмъ сказался еще рѣзче въ „Луперкаліяхъ", ритуалъ которыхъ остался неприкосновеннымъ вплоть до временъ Имперіи.

Нравственное начало сквозило, какъ въ пластикѣ, такъ и въ танцахъ греческихъ. Въ глазахъ же римлянъ, танцы были занятіемъ недостойнымъ, благодаря чему первобытная, наивная скромность была замѣнена дикою распущенностью. Цицеронъ полагалъ, что только сумасшедшій могъ танцовать. Даже безобидный Горацій причислялъ танцы къ числу мерзостей, въ которыхъ онъ громко упрекалъ своихъ соотечественниковъ.

Хотя сальтаціи отводилось широкое мѣсто въ общественной жизни Рима, но, съ первыхъ дней его основанія, искусство это не могло утвердиться прочно вплоть до временъ Имперіи. Только при Августѣ, вылившись въ неизвѣстную до того времени форму пантомимы, сальтація пріобрѣла значеніе истиннаго искусства, преслѣдующаго чисто художественныя задачи.

Въ пантомимѣ ученики превзошли своихъ учителей грековъ. Римляне поставили ее на значительную высоту; но, затѣмъ, и она постоянно катилась по наклонной плоскости, несмотря даже на то, что въ жизни Рима „пантомима" не переставала играть видную роль вплоть до паденія „вѣчнаго" города.

## II.

### Первоисточникъ Сальтаціи. Саліи. Пляски. Институтъ воинственныхъ жрецовъ.

НАРОДЫ, населявшіе Италію въ доисторическое время, поклонялись титаническимъ божествамъ съ Сатурномъ (греческій Кроносъ) во главѣ. Культъ этихъ боговъ отличался варварствомъ и кровожадностью. Суровость долго державшейся религіи отразилась на нравахъ древнихъ обитателей Италіи, а вмѣстѣ съ тѣмъ, наложила тяжелую печать на характеръ искусствъ, развивавшихся въ теченіи владычества Рима, которому посредствомъ оружія удалось сплотить эти народы въ одно государство.

Обряды и священнослуженія мрачному Сатурну были лишены всякой поэзіи. Жрецы поддерживали религію преимущественно пророчествами, основанными на объясненіи силъ природы. Отводя въ своей дѣятельности широкое мѣсто изученію физическихъ явленій въ связи съ животною и растительною жизнью на землѣ, священнослужители преслѣдовали только полезныя, утилитарныя цѣли. О красотѣ формъ не заботились. Религіозный культъ состоялъ исключительно въ воздѣйствіи на воображеніе человѣка, посредствомъ устрашенія.

Съ Этрус. вазы.
(Рис. 267).

Преслѣдуя такую задачу, богослуженія обставлялись громкою трубною музыкою и всевозможными грозными, символическими аксессуарами. Есть указанія при этомъ, что жрецы также танцовали, дѣлая круговыя движенія около жертвенниковъ и что имъ не были чужды и аллегорическіе жесты.

Таковъ былъ первоисточникъ сальтаціи, то есть танцовальнаго искусства въ Римѣ. Впрочемъ слѣдуетъ отмѣтить, что въ Этруріи, жители которой славились болѣе мягкими нравами, оно было извѣстно гораздо ранѣе и даже въ болѣе ярко выраженной формѣ. Пѣніемъ и танцами, они чествовали любимыхъ ими (Vetula)—богиню радости и (Volupia) богиню нѣги и наслажденія. Жрецы Этрусковъ признавали уже силу и могущество искусствъ на человѣческій организмъ. При врачеваніи, они нерѣдко прибѣгали къ музыкѣ и разнаго рода мимическимъ манипуляціямъ и характернымъ тѣлодвиженіямъ (рис. 267).

Начали сливаться разныя народности и положено было основаніе будущей столицѣ міра—Риму.

Въ то время, когда Эллада давно уже вѣнчала лаврами красоту, мужество и искусство, въ то время когда Сократъ и великіе мыслители Греціи восторгались у себя на родинѣ танцами Аспазіи, преклоняясь передъ изяществомъ и граціей, въ то время, когда греческій народъ давно постигъ прелесть благородныхъ зрѣлищъ—современный Римъ пребывалъ въ невѣжествѣ. Находясь въ состояніи варварства, Римъ не имѣлъ понятія о преисполненныхъ поэзіи религіозныхъ торжествахъ и играхъ, благодаря которымъ искусства достигли въ Греціи высочайшей степени совершенства.

Въ Римѣ довольствовались только суровымъ ритуаломъ, установленнымъ невѣжественными жрецами. Первые проблески публичнаго танцовальнаго искусства, хотя и въ слабой степени, проявились при основателѣ Рима. Занятый постоянными войнами, Ро-

мулъ заботился исключительно о развитіи силы и ловкости своихъ воиновъ. Преслѣдуя такую цѣль, Ромулъ учредилъ для нихъ спеціальный танецъ „Bellicrepa". Дикіе прыжки и рѣзкія движенія вооруженныхъ солдатъ составляли сущность этой первой публичной пляски, будто-бы изображавшей битву Минервы съ Титанами.

Миролюбивый преемникъ Ромула, Нума Помпилій, создавая новыя формы для управленія государствомъ, между прочимъ, подчинилъ свѣтской власти духовенство, сдѣлавшееся послушнымъ орудіемъ правительства. Онъ далъ ему строгую регламентацію, установивши точно опредѣленную іерархію. Для священнослуженій были учреждены разнаго рода жрецы. Въ силу суроваго подчиненія духовнаго культа политической власти, искусство и поэзія, конечно, не могли, подобно Греціи, свободно развиваться въ таинствахъ регламентированной религіи.

(Рис. 268).

Между прочимъ, руководимый своимъ учителемъ Пиѳагоромъ, Нума установилъ народныя торжества и празднества, надѣясь посредствомъ развлеченій смягчить необузданные нравы въ нарождавшемся городѣ, прозванномъ Платономъ свирѣпымъ и клокочущимъ.

Нума учредилъ особый институтъ духовныхъ лицъ, которыхъ назвалъ Саліями — жрецами-танцорами, отъ слова Salio—скачу, потому что эти Саліи обязаны были, при отправленіи своихъ функцій, скакать, напоминая трескъ соли на огнѣ. Хотя и установилось мнѣніе, что Саліи были учрежденіемъ, изобрѣтеннымъ Нумой Помпиліемъ, но позднѣйшіе историки опровергаютъ это мнѣніе, утверждая, что танцы Саліевъ имѣли несомнѣнно греческое происхожденіе. Танцы эти были репродукціей пиррическаго танца, привезеннаго изъ Эллады грекомъ Саліемъ, именемъ котораго и названы эти танцы. Учрежденіе Саліевъ связано съ интересною легендою. Странной формы щитъ попалъ въ руки царя. Благодаря откровенію нимфы Эгеріи, царь всенародно объявилъ, что щитъ этотъ упалъ съ неба и что отъ сохраненія его зависитъ благосостояніе Рима. Нума приказалъ сдѣлать еще одиннадцать подобныхъ щитовъ и для охраны ихъ приставилъ особыхъ жрецовъ, посвященныхъ культу Марса, которому они обязаны были воздавать честь и хвалу, посредствомъ

установленныхъ танцевъ и пѣснопѣній. Двѣнадцать жрецовъ выбирались изъ знатнѣйшихъ семействъ патрицievъ. Одѣяніе ихъ состояло изъ тогъ, окаймленныхъ пурпуромъ. На груди металлическія украшенія. Головной уборъ—остроконечная каска. Въ одной рукѣ они держали священный щитъ, въ другой дротикъ или пика, которыми ударяли по щиту, отбивая тактъ для своихъ движеній.

Вокругъ жертвенниковъ, Саліи исполняли воинственные танцы, напоминавшіе греческую пиррическую пляску... (Рис. 268). Послѣ жертвоприношеній въ храмѣ, Саліи со своимъ главою (Magister Saliorum) отправлялись по улицамъ. Они шествовали, раздѣленные на два хора, старыхъ и молодыхъ. Первые изъ нихъ пѣли, а вторые плясали. Впереди всегда танцовалъ Prasol—режиссеръ, руководившій всѣми движеніями остальныхъ. Процессіи Саліевъ повторялись четырнадцать дней къ ряду, по числу кварталовъ Рима. Въ каждомъ изъ нихъ, на особо отведенныхъ мѣстахъ, устраивались временные алтари, около которыхъ жрецы-сальтаторы исполняли свои воинственныя эволюціи и затѣмъ возвращались на Палатинскую гору, гдѣ сохранялись щиты.

Для приданія большаго блеска этимъ публичнымъ церемоніямъ, жрецы Саліи приглашали наемныхъ римскихъ дѣвственницъ, которыя вмѣстѣ съ ними шествовали по улицамъ. Одѣты онѣ были также въ военныхъ костюмахъ съ блестящими касками на головѣ. Ихъ называли салійскими дѣвственницами (Virgenes saliares). Нѣкоторымъ изслѣдователямъ это дало поводъ утверждать, что существовали постоянныя салійскія жрицы; но это не вѣрно.

Саліи обязаны были принимать участіе во всѣхъ публичныхъ торжествахъ. Особенно пышно праздновался ими новый годъ. Въ этотъ день они съ большою помпою отправлялись въ храмъ Юпитера, гдѣ вколачивали гвоздь въ знакъ прибавленія новаго года.

Институтъ Саліевъ пришелся по нраву римлянамъ. Царь Туллій Гостилій организовалъ еще двѣ подобныя труппы жрецовъ agonales и collini. Имъ присвоено было также особое одѣяніе—пестротканные плащи съ мѣдными дощечками на груди.

Затѣмъ, въ позднѣйшія времена, даже и въ эпоху Имперіи, организовались новые институты воинственныхъ жрецовъ Augustales, Antonini и другіе, по имени царствовавшаго императора.

## III.

Грубость нравовъ. Лудіоны. Первый мимическій театръ. Новаторъ Ливій-Андроникъ. Гистріоны. Мимы-подражатели. Второй и третій періоды.

Римъ возрасталъ. Городъ быстро отстраивался. Постепенно прививалась религія, заимствованная у грековъ. Новымъ божествамъ воздвигались и новые храмы. Поклоненіе имъ, въ подражаніе Греціи, сопровождалось аналогичными обрядами. Поэтому, происхожденіе сальтаціи, не безъ основанія, приписываютъ религіознымъ обрядностямъ и процессіямъ, гдѣ мимика и круговыя движенія играли первенствующую роль.

Монотонный, однообразный и суровый ритуалъ, хотя и выражался въ разныхъ формахъ, но едва-ли его можно было назвать искусствомъ. Богинѣ Терпсихорѣ тутъ дѣлать было нечего.

Прошло еще много вѣковъ, пока римляне постигли прекраснѣйшую, художественную сторону сальтаціи и хореграфіи.

Изъ сопоставленія различныхъ изслѣдованій усматривается, что искусство это постепенно развивалось въ Римѣ въ теченіи нѣсколькихъ періодовъ.

Къ *первому* періоду относится появленіе Лудіоновъ. Титъ Ливій разсказываетъ, что въ 390 году со дня основанія Рима, чума уничтожила большую часть города. Правительство было безсильно остановить бѣдствіе. Признавая, что публичныхъ игръ въ циркѣ, состоявшихъ исключительно изъ однихъ гимнастическихъ упражненій, недостаточно, придумано было, для умилостивленія боговъ и для развлеченія впавшаго въ уныніе народа, ввести новаго рода сценическія зрѣлища. Для этой цѣли были призваны выходцы изъ Лидіи, пользовавшіеся извѣстностью этрусскіе артисты, называвшіеся Лудіонами (Ludii). Представленія ихъ были допущены во время игръ въ циркѣ. Для нихъ были устроены особые, временные, деревянные подмостки, гдѣ представлялись короткія сцены изъ общественной и обыденной жизни (рис. 269). Въ сценкахъ преимущественно проводилась мысль о крайне сомнительной добродѣтели людской. У Лудіоновъ не было письменъ, и потому ихъ монологи и діалоги съ пѣніемъ, по конструкціи своей, были очень несовершенны. Играли въ маскахъ и, для болѣе нагляднаго уясненія содержанія піесы, прибѣгали къ „Сальтаціи", т. е. къ мимикѣ и тѣлодвиженіямъ, приспособленнымъ къ ритму аккомпанировавшей флейты.

**Лудіонъ Буффонъ.**
(Рис. 269).

Лудіоны не довольствовались одними представленіями въ циркѣ. Они ходили по улицамъ и по домамъ, развлекая своими смѣшными сценками неприхотливыхъ зрителей. Не смотря на то, что римляне посмѣивались надъ ихъ бритыми головами и надъ ихъ причудливыми костюмами, но тѣмъ не менѣе, они питали къ нимъ нѣкоторое уваженіе. Одному изъ Лудіоновъ, пораженному молніей во время спектакля въ циркѣ, былъ поставленъ памятникъ на мѣстѣ его смерти.

По прилагаемому рисунку на древней Этрусской вазѣ, можно судить о характерѣ и качествѣ этихъ зрѣлищъ (Рис. 270). Изображена оригинальная сцена: женщина умоляетъ мужчину отвѣтить взаимностью на ея любовь, но мужчина равнодушенъ къ ласкамъ соблазнительницы. Сзади—буфонъ, въ страшной маскѣ, подталкиваетъ мужчину, чтобы онъ не упускалъ своей жертвы.

При грубости тогдашнихъ нравовъ, не трудно себѣ представить, какъ откровенно дѣйствовали артисты въ этой сценѣ.

Въ такой формѣ вышло на улицу замкнутое до тѣхъ поръ величавое и религіозно настроенное мимическое искусство, составлявшее исключительную принадлежность только избранныхъ, духовныхъ лицъ.

Такимъ образомъ, образовался первый въ Римѣ полу-мимическій театръ съ новыми актерами, которыхъ впослѣдствіи начали называть Гистріонами—забавниками отъ тосканскаго слова Hister.

(Рис. 270).

По мнѣнію же Плутарха, Hister было собственное имя очень ловкаго артиста, пришельца изъ Этруріи. Отъ него и установилось общее для всѣхъ названіе Гистріона.

Такъ какъ этотъ родъ зрѣлищъ пришелся по вкусу публикѣ, то число гистріоновъ стало увеличиваться. Искусство ихъ совершенствовалось. Вмѣсто безформенныхъ импровизацій, они начали давать болѣе планомѣрныя представленія.

Такъ продолжалось болѣе ста лѣтъ. Совершенно случайно искусство объясненія дѣйствія, посредствомъ жестовъ, вступило въ новый фазисъ.

Въ развитіи сальтаціи наступилъ *второй періодъ*.

Въ 514 году, освобожденный за свои таланты отъ рабства, грекъ по происхожденію, Ливій Андроникъ первый сочинилъ для сцены драматическо-мимическое дѣйствіе въ стихахъ. Римляне пришли въ восторгъ, какъ отъ сюжета, такъ и отъ исполненія. Артистъ-поэтъ вынужденъ былъ каждый вечеръ, по требованію публики, повторять (revocatus) излюбленныя строфы. Кончилось тѣмъ, что Андроникъ, вслѣдствіе напряженія силъ, охрипъ, потерялъ голосъ и не въ состояніи былъ декламировать на сценѣ. Тогда, во время спектакля, онъ испросилъ у зрителей разрѣшеніе, чтобы его поэму пѣлъ юный его ученикъ, котораго онъ поставилъ рядомъ съ аккомпанировавшимъ ему музыкантомъ-флейтистомъ. Самъ же онъ, въ это время, только дѣлалъ жесты и тѣлодвиженія, соотвѣтствовавшіе сюжету. (Рис. 271).

Это случайное нововведеніе имѣло громадный успѣхъ. Явились подражатели, и безмолвная жестикуляція пріобрѣла на сценѣ право гражданства. Положено было начало новому искусству, названному Титомъ Ливіемъ „пѣніемъ рукъ".

(Рис. 271).

Къ сожалѣнію, до насъ не дошла ни одна изъ піесъ Андроника, котораго по справедливости можно признать творцомъ драматической декламаціи. Сохранились только одни названія піесъ: Троянскій конь, Ахиллъ, Аяксъ, Андромеда и другіе, исключительно миѳологическіе сюжеты.

Надо полагать, что піесы были не сложны по своему содержанію, такъ какъ онѣ исполнялись однимъ и тѣмъ же актеромъ, который, играя нѣсколько ролей сразу, вынужденъ былъ часто мѣнять одежду и маску, сообразуясь съ характеромъ изображаемаго лица.

Свои представленія Андроникъ давалъ подъ портиками храма Паллады. Онъ не ограничился лаврами, какъ актеръ, а прославился еще и какъ переводчикъ Гомера и какъ историкъ, описавшій вторыя пуническія войны, за что ему, при жизни, былъ воздвигнутъ памятникъ.

Примѣръ былъ поданъ. Гистріоны, увлеченные успѣхомъ Андроника, начали ему подражать, развивая искусство жестикуляціи и измышляя болѣе сложныя представленія, къ которымъ пріурочивали новую форму искусства. Сюжеты для маленькихъ піесокъ избирались преимущественно веселаго и легкаго жанра, при чемъ, приноравливаясь ко вкусу толпы, не гнушались фабулами скабрезнаго свойства.

Одновременно съ такимъ движеніемъ въ области декламаціоннаго искусства, въ Римѣ не переставали давать и представленія трагедій и драмъ. Въ подражаніе грекамъ хоръ былъ уничтоженъ. Антракты между дѣйствіями сдѣлались длиннѣе. Для развлеченія публики во время этихъ антрактовъ, антрепренеры заставляли музыкантовъ-флейтистовъ играть на сценѣ. Затѣмъ, и это показалось недостаточнымъ. Добавили еще Гистріоновъ,

обязанныхъ тѣшить зрителей своими смѣшными, иногда не лишенными остроумія интермедіями. Однако, вскорѣ замѣтили, что подобные дивертисементы уничтожали въ зрителяхъ настроеніе, отвлекая ихъ отъ содержанія представляемой піесы. Чтобы избавить отъ такого неудобства и чтобы не уничтожать впечатлѣнія отъ только что представленныхъ драматическихъ сценъ, рѣшили прекратить подобные веселые дивертисементы. Вмѣсто интермедій, Гистріоны, подъ звуки флейтъ, посредствомъ однихъ жестовъ и тѣлодвиженій, стали повторять только что сыгранный актъ трагедіи или комедіи.

Этихъ гистріоновъ, съ тѣхъ поръ, начали называть *мимами*-подражателями.

Нѣмой разговоръ новоявленныхъ артистовъ сдѣлался для публики удобопонятнымъ и даже болѣе выразительнымъ, чѣмъ слова актеровъ въ піесѣ. Видя постоянно растущій успѣхъ, мимы создали свой собственный театръ, гдѣ дѣлались уже серьозныя попытки совершенно отдѣлиться отъ устной рѣчи. Сальтація вступила въ *третій періодъ* своего развитія.

## IV.

Мимы. Архимимъ. Женщины—мимистки. Д. Либерій. Сюжеты піесъ. Ателаны. Непристойность мимовъ. Паразиты.

СЛОВО Мимъ (Mimus), во множественномъ Мимы (Mimii), безразлично служило названіемъ какъ актера-подражателя, такъ и самой пьесы. Къ артистамъ примѣняли и прилагательныя отъ Mimus—Mimarius, Mimicus. Глава труппы назывался Mimaulus; авторъ піесы — Mimographus или Mimologus. Само же искусство называлось словомъ, взятымъ съ греческаго „Mimesis“.

Римскихъ мимовъ дѣлили на двѣ категоріи, на мимовъ городскихъ, публичныхъ и мимовъ домашнихъ, частныхъ. Первыхъ нерѣдко называли Планипедами (Planipedes), голоногими, потому что они не рѣдко показывались на сценѣ безъ обуви.

Кромѣ того, въ ихъ средѣ находились еще Архимимы. Нѣкоторые классики принимаютъ его за начальника мимовъ. Это мнѣніе, однако, опровергнуто. Архимимомъ назывался Гистріонъ, который танцовалъ во время похоронъ. Онъ шелъ передъ гробомъ и жестами и тѣлодвиженіями подражалъ характеру покойника, приводя различныя черты изъ его жизни. Говорятъ, что Архимимы были такъ искуссны, что присутствующіе видѣли въ его лицѣ будто бы воскресшаго покойника. Это были своего рода „нѣмые“ ораторы, говорившіе надгробныя рѣчи, не всегда впрочемъ хвалебныя, часто порицающія покойника, смотря по тому, сколько было заплочено Архимиму за его присутствіе на похоронныхъ процессіяхъ.

Вліяніе Греціи сильно сказалось на искусствѣ мимовъ. Изъ Аѳинъ и Александріи вмѣстѣ съ серьезными трагедіями и комедіями, перешли и множество маленькихъ піесокъ, носившихъ общее названіе „Мимовъ“. Появились очень талантливые артисты, на которыхъ стали обращать вниманіе и классики-писатели. Такъ, говорится про славу Клеона, игравшаго иногда и безъ маски, этой неизмѣнной спутницы актера-мима.

Въ исторіи мимовъ различаются двѣ эпохи — отъ Силлы и до Юлія Цезаря и отъ послѣдняго до начала Имперіи.

Въ первую эпоху, впервые на сценѣ, въ трагедіяхъ былъ допущенъ женскій персоналъ. Это свидѣтельствуетъ Цицеронъ, упоминающій о знаменитой мимисткѣ „Cytheris“,

бывшей невольницѣ, сдѣлавшейся фавориткой Марка Антонія. Это доказывается еще тѣмъ, что когда судили Силлу, то его противникъ на судѣ назвалъ „gesticulara Dionysia“, намекая на знаменитую въ то время мимистку Діонисію. Увѣряютъ, однако, что участіе мимистокъ будто-бы ограничивалось только позами, скачками и тѣлодвиженіями, подъ звуки кроталовъ и флейты.

Едва ли, однако, это вѣрно, потому что въ этотъ періодъ мимика не совсѣмъ еще отдѣлилась отъ рѣчи. Она была перемѣшана съ діалогами и монологами. Плиній же говоритъ, что мимистка Луцейя декламировала на сценѣ, имѣя сто лѣтъ отъ роду; другая же мимистка Галерія Копіола (Galeria Copiola) читала монологи въ столѣтнемъ возрастѣ. Очевидно, что эти старицы не были больше въ состояніи дѣлать особенно живописныхъ скачковъ.

Піесы, созданныя мимами первой эпохи, были импровизаціями, безъ внутренней связи и безъ послѣдовательности. Интрига отсутствовала. Это были грубые фарсы съ безсмысленнымъ наборомъ смѣшныхъ рѣчей, сентенцій, дерзкихъ сатиръ и преимущественно собраніемъ развратныхъ сценъ, сопровождаемыхъ непристойными жестами, позами и движеніями.

Во второй эпохѣ царства мимовъ, то есть отъ Юлія Цезаря до Имперіи, прежній характеръ мимическихъ представленій началъ постепенно измѣняться. Малоосмысленныя фантазіи артистовъ постепенно уступали мѣсто пьескамъ, заранѣе написаннымъ мимографами. Пьески эти, по прежнему, сопровождались рѣзкою жестикуляціей. Это были предвѣстники нарождавшейся пантомимы.

Свѣтлымъ промежуткомъ было появленіе пріобрѣвшихъ извѣстность трехъ авторовъ-мимографовъ патриція Децима Либерія, бывшаго невольника изъ Сиріи Публія-Сирія и Матія, друга Юлія Цезаря.

Они писали цѣльныя піески, въ которыхъ обличались пороки и вышучивались общественные недуги. Не смотря, однако, на серьезность сюжетовъ, они не были лишены и порнографіи, которая, какъ медленный ядъ, подтачивала римскій организмъ. Излюбленною темою сценъ служила невѣрность мужей и женъ.

Такое развратное направленіе легко объясняется тогдашними снисходительными взглядами на распутство, составлявшее обязательную принадлежность Вакханалій, Флоралій и другихъ религіозныхъ уличныхъ процессій и празднествъ, въ которыхъ мимы и мимистки играли активную роль.

Особенною извѣстностью пользовался Д. Либерій. Не смотря на свое высокое положеніе патриція, онъ въ частныхъ собраніяхъ выступалъ въ качествѣ актера, играя роли въ „мимахъ“ своего сочиненія. Слава о Либеріи достигла до Юлія Цезаря. Желая угодить толпѣ, страстно увлекавшейся зрѣлищами, Цезарь просилъ Либерія показаться публично на сценѣ. Шестидесятилѣтній патрицій поневолѣ долженъ былъ подчиниться. Просьба всемогущаго цезаря была равносильна приказу; но Либерій за такое глумленіе надъ своимъ саномъ отомстилъ цезарю во время спектакля. Онъ исполнилъ піесу, переполненную патріотическихъ намековъ. Въ уста раба онъ, между прочимъ, вложилъ слова: „мы, рабы, потеряли свободу, надо добиться, чтобы тотъ, котораго страшится народъ, самъ бы убоялся этого народа“. Кромѣ того, въ рѣзкой, глубокопрочувствованной рѣчи, сопровождаемой выразительною мимикой, онъ громилъ властелина за неуваженіе къ сану и къ старости. Цезарь понялъ эти намеки и, чтобы загладить свою вину, подарилъ поэту драгоцѣнное кольцо и громадную сумму денегъ.

Въ эту эпоху, мимы играли и не единолично. Петроній удостовѣряетъ, что даже были цѣлыя, организованныя группы съ благороднымъ отцомъ, любовникомъ, финансистомъ и комикомъ (ridiculus). Кромѣ того, обязательнымъ лицомъ былъ самъ авторъ (actor), читавшій прологъ, которымъ онъ объяснялъ зрителямъ сюжетъ представляемой мимической піесы.

Мимы этой эпохи играли піесы самаго разнообразнаго содержанія отъ трагическаго до самаго низменнаго, простонароднаго. Изъ піесъ можемъ назвать: „Льстецъ", „Сундукъ", „Рыбакъ", „Писатель", „Живописецъ", „Новобрачный", „Свадебный день" и др. Много было сюжетовъ и изъ миѳологіи. Но какіе бы ни были сюжеты, всегда они были пересыпаны самыми непристойными сценами.

Этотъ родъ зрѣлищъ обязанъ своимъ развитіемъ любви римлянина къ шуткамъ и насмѣшкамъ. Рѣдкая вечеринка обходилась безъ „Ателланъ". По имени города Ателла, въ Кампаніи, назывался этотъ родъ забавы. То были веселые монологи и діалоги изъ римской, народной жизни, представленной больше въ комическомъ и не всегда въ приличномъ видѣ; почти всегда съ танцами.

Къ домашнимъ развлеченіямъ, къ Ателанамъ добавились впослѣдствіи и пришлые элементы. Въ Римъ, падкій до зрѣлищъ, стекались со всѣхъ сторонъ всевозможные артисты, которые свое чистое на родинѣ искусство извращали до неузнаваемости, примѣняясь ко вкусу жителей „Вѣчнаго" города.

Появленіе почетнаго тріумвирата мимографовъ, въ лицѣ Либерія, Сирія и Маттія, было только мимолетнымъ метеоромъ. Осмысленный репертуаръ этихъ поэтовъ не имѣлъ достаточно силы, чтобы вывести изъ употребленія допускаемыя мимами излишества на сценѣ. Они, по прежнему, ставили піесы, гдѣ бьющая на нервы чувственность составляла какъ бы законъ для этого рода представленій. Мимы превращались въ шутовъ, кривлякъ, не брезгая никакими непристойностями, лишь бы своими дурачествами вызывать смѣхъ и одобреніе неразборчивой толпы. Появились авторы—мимографы низшаго калибра. Они отрѣшались отъ серьезнаго направленія и въ угоду публикѣ сочиняли чисто порнографическія поэмы, гдѣ тѣлодвиженія переходили за предѣлы приличія.

Поставщикъ піесъ, авторъ метаморфозъ Овидій напрасно старался защищать свои рискованные сюжеты. Для ихъ оправданія, онъ указывалъ, на другихъ мимографовъ, выбиравшихъ для сцены еще болѣе нескромныя положенія. Не смотря однако на усилія выгородить себя, Овидій, тѣмъ не менѣе, во многомъ способствовалъ распространенію неприличныхъ сценическихъ зрѣлищъ.

Слава о непристойности римскихъ артистовъ проникла и въ страны, покоренныя римскимъ оружіемъ. Худая слава бѣжала такъ быстро, что нѣкоторые города (Марсель) не дозволяли странствующимъ мимамъ давать у себя представленія, изъ опасенія чтобы развратъ на сценѣ не отразился и на нравахъ горожанъ.

Необузданности мимовъ способствовалъ не одинъ простой народъ. Этому направленію помогали и высшіе классы римлянъ, утопавшихъ въ роскоши и богатствѣ.

Развращенность нравовъ ярко выразилась въ лицѣ Силлы, Салюстія, Лукулла, Марка Антонія и другихъ. Безумные ихъ пиры рѣзкими красками описаны современными бытописателями..

Частные профессіональные мимы и мимистки были неизмѣнными спутниками этихъ пиршествъ. Приглашенные, за опредѣленную плату, обязаны были развлекать гостей своимъ искусствомъ. На этихъ оргіяхъ нескромность артистовъ не имѣла границъ. Голыя женщины разносили кушанья и вино. Сладострастныя позы и тѣлодвиженія танцовщицъ возбуждали нервы погрязшихъ въ распутствѣ римлянъ. Польщенные успѣхомъ, мимы чуть-ли не ежедневно изощрялись въ изобрѣтеніи новыхъ сценъ, для раздраженія притупившейся чувственности пирующихъ.

Римскіе развратники, однако, не довольствовались такою дикою обстановкою. Они сами принимали участіе въ безстыдныхъ упражненіяхъ. Благородные патриціи мѣшались съ наемниками рабами. Цицеронъ, между прочимъ, упрекалъ оратора Секста Тита въ томъ, что онъ своимъ именемъ назвалъ одинъ безстыдный танецъ. Въ другой рѣчи, тотъ же Цицеронъ громитъ патриціевъ и въ ихъ числѣ Пирона, который почти обнаженный плясалъ на пиру, „вертѣлся, подобно колесу фортуны, забывая, что колесо это вертится безконечно".

Нѣкоторые же историки не согласны съ тѣмъ, что мимы сдѣлались синонимами безнравственности. Если бы они дѣйствительно дошли до такого нравственнаго уродства, то ихъ бы не допускали до участія въ публичныхъ играхъ и при совершеніи религіозныхъ обрядовъ. Между тѣмъ, подъ именемъ „паразитовъ", заимствованныхъ отъ грековъ, они состояли какъ бы прикомандированными къ разнымъ храмамъ, гдѣ помогали жрецамъ, скромно маневрируя вокругъ алтарей.

Во всякомъ случаѣ извѣстно, что въ это время мимы усовершенствовались на столько, что на сценѣ исполняли цѣльныя піесы съ завязкою, развитіемъ дѣйствія и развязкою.

Наконецъ, введенъ былъ новый родъ представленій, гдѣ устная рѣчь была совершенно откинута. Ее замѣнила пантомима съ однимъ только нѣмымъ языкомъ жестовъ. Мимы хотя и продолжали дѣйствовать въ излюбленной ими сферѣ, но на сценѣ появились новые артисты, которыхъ начали называть пантомимами - всекомедіантами. При такой обстановкѣ искусство жестовъ вступило въ *послѣдній*, лучшій *періодъ* своего развитія, достигнувъ въ Римѣ до недосягаемой высоты.

## V.

Золотой вѣкъ Августа. Театръ пантомимовъ. Пиладъ и Бафиллъ. Ихъ соперничество. Дѣленіе на партіи. Политическое ихъ значеніе.

Золотой вѣкъ Императора Августа можно считать расцвѣтомъ пантомимы въ Римѣ. Усмотрѣвши въ мимическомъ искусствѣ нѣчто въ родѣ всемірно-понятнаго языка, Августъ старался широко примѣнять къ сценѣ пантомиму, какъ объединяющее средство, для развлеченія представителей покоренныхъ народовъ, притекавшихъ въ столицу со всѣхъ сторонъ обширной Имперіи. Вмѣстѣ съ тѣмъ, преслѣдуя чисто политическія цѣли и желая всякими способами поддержать въ народѣ монархическое начало, императоръ оставилъ въ пренебреженіи трагедію и комедію. Первая ему не нравилась потому, что народъ могъ набраться либеральныхъ идей и демонстративно рукоплескать актерамъ, говорившимъ горячіе монологи о свободѣ и независимости. Императоръ какъ будто забылъ, что въ молодости онъ самъ написалъ либеральнаго „Аякса", но затѣмъ измѣнилъ свое направленіе и изорвалъ свою піесу.

Къ комедіи онъ также не питалъ симпатій. Въ ней актеры, зачастую, позволяли себѣ рѣзкія выходки противъ знатныхъ особъ.

Все это, вмѣстѣ взятое, навело императора на мысль создать новый родъ безобиднаго, по его мнѣнію, искусства—пантомиму. Въ этой безобидности, однако, его преемникамъ пришлось горько разочароваться. И пантомимы постепенно принимали политическую окраску. Они давали поводъ къ крупнымъ осложненіямъ.

При помощи приближеннаго къ Августу покровителя искусствъ Мецената, жаждущему зрѣлищъ народу былъ данъ новый видъ театральныхъ спектаклей. Нѣкоторые историки считаютъ даже самого Августа изобрѣтателемъ пантомимы. Но едва-ли это точно. Достовѣрно только, что онъ страстно покровительствовалъ развитію этого искусства и благодаря его стараніямъ, прежнее презрѣніе, сложившееся въ обществѣ по отношенію къ мимамъ, постепенно сглаживалось. Къ артистамъ „Пантомимамъ" начали относиться съ должнымъ уваженіемъ.

Блеску вступившей въ новый фазисъ „сальтаціи" способствовало появленіе въ Римѣ

двухъ крупныхъ величинъ, двухъ артистовъ, составившихъ эпоху въ лѣтописяхъ Рима. Это были Пиладъ и Бафиллъ. Первый, родомъ изъ Сициліи, а второй вольноотпущенникъ Мецената изъ Александріи.

Знаменитые пантомимы сдѣлали настоящій переворотъ, положивши прочное основаніе пантомимному искусству.

Пиладъ создалъ пантомиму съ содержаніемъ драматическимъ, серьезнымъ, а Бафиллъ отличался юморомъ въ піесахъ легкихъ, комическихъ.

Чтобы имѣть болѣе простора при исполненіи лично сочиняемыхъ ими піесъ, Пиладу и Бафиллу пришла въ голову счастливая мысль освѣжить новыми формами способъ передачи страстей человѣческихъ посредствомъ жестовъ. Для достиженія этой цѣли, они сочетали во едино всѣ три рода греческой оркестики– трагическій (Эвмелейю), комическій (Кордаксъ) и сатирическій (Сакиннисъ). Изобрѣтенная новая форма названа ими Италическимъ танцемъ.

Кромѣ того, заслуга ихъ заключалась въ томъ, что они преобразовали вокальную и инструментальную части. До нихъ, мимы на сценѣ довольствовались только собственнымъ голосомъ, подъ звуки флейты. Пиладъ же, ограничившись однимъ нѣмымъ языкомъ жестовъ, ввелъ на своемъ театрѣ цѣлый оркестръ и хоръ пѣвцовъ. Особенное же вниманіе было обращено на декораціи, на точность и блескъ костюмовъ, а также на всю обстановочную часть. Это было настоящее откровеніе въ искусствѣ. Создалось грандіозное зрѣлище, послужившее прототипомъ для современнаго балета.

Въ началѣ своей артистической дѣятельности, Пиладъ и Бафиллъ играли вмѣстѣ на выстроенномъ ими театрѣ. Только впослѣдствіи, зависть нарушила ихъ дружбу. Они разошлись и каждый изъ нихъ создалъ свой собственный театръ, отъ чего, однако, успѣхъ обоихъ нисколько не пострадалъ.

Хотя Пиладъ былъ трагикъ, а Бафиллъ комикъ, но каждый изъ нихъ хотѣлъ блеснуть своимъ всеобъемлющимъ талантомъ. Они выступали въ роляхъ совершенно къ нимъ не подходящихъ. На нихъ сказалось присущее и современнымъ артистамъ желаніе доказать „я все могу“. Но это служило только источникомъ соперничества и совершенно ненужнаго соревнованія.

Однажды Бафиллъ имѣлъ большой успѣхъ въ комической піесѣ „Панъ и Сатиры на пиру у Амура“. Лавры Бафилла не давали спать завистливому Пиладу. Вскорѣ онъ появился въ сочиненной имъ подобной же піесѣ „Бахусъ, дающій пиръ Вакханкамъ и Сатирамъ“. Въ результатѣ оказалось, что трагикъ взялся не за свое дѣло. Онъ долженъ былъ преклониться передъ комикомъ.

Мимика обоихъ артистовъ доходила до совершенства. Они передавали чувства человѣческія и движенія души съ такою правдою, силою и энергіей, что зрители, увлеченные игрою, плакали, смѣялись, страдали. Вмѣстѣ съ артистами, они переживали всѣ перипетіи дѣйствующихъ въ піесѣ лицъ.

Императоръ Августъ принялъ обоихъ артистовъ подъ свое особое покровительство и просиживалъ долгіе часы на ихъ представленіяхъ. Желая возвысить профессію пантомимовъ, онъ издалъ въ ихъ пользу особый законъ. Пантомимамъ были присвоены привилегіи свободныхъ гражданъ, при чемъ они были избавлены отъ тѣлесныхъ наказаній.

Характеромъ оба артиста были различны. Гордый, дерзкій Пиладъ былъ постоянно занятъ разработкою грандіозныхъ сюжетовъ для своихъ пантомимъ. Фантазія его постоянно работала и его воображенію представлялись величественныя картины древности. Онъ считалъ все окружающее ничтожнымъ и мелкимъ. Съ товарищами обходился, какъ съ рабами; на публику смотрѣлъ какъ на армію, которою онъ командовалъ, на императора, какъ на равнаго себѣ.

У него были поклонники, энтузіасты, но друзей не было. Его геній, красота его сочиненій, правда въ исполненіи возбуждали общее къ нему уваженіе. Въ частной же жизни

онъ ненавидѣлъ лесть придворныхъ и униженіе передъ сильными міра. Поэтому, слово дружба было ему неизвѣстно. Самолюбіе же этого артиста доходило до болѣзненности. Въ искусствѣ, онъ считалъ себя первымъ въ мірѣ, не допуская соперничества.

Въ одномъ изъ своихъ учениковъ Гиласѣ, Пиладъ усмотрѣлъ признаки несомнѣннаго таланта. Гиласъ усовершенствовался въ мимикѣ настолько, что вообразилъ себя серьезнымъ конкурентомъ своему учителю. Дѣйствительно, публика начала принимать Гиласа съ восторгомъ, оттѣняя его достоинства, въ ущербъ начинавшему уже стариться Пиладу. Опытный боецъ, узнавши про кабалу, которую началъ было устраивать неблагодарный ученикъ, заявилъ, что Гиласъ достоинъ жалости, а не злобы. Тѣмъ не менѣе, онъ предложилъ ему выдти на публичное состязаніе. Былъ назначенъ день, и весь Римъ собрался на это оригинальное зрѣлище.

Учитель и ученикъ должны были изобразить Агамемнона. Чтобы представить этого царя, Гиласъ надѣлъ котурны съ большими каблуками; затѣмъ, приподнимался постоянно на цыпочки, чтобы казаться выше окружавшей его толпы.

Римская молодежь, удивленная этимъ изобрѣтеніемъ, пришла въ восторгъ. Женщины бурно рукоплескали ему. Имъ любовались и кричали: „Гиласъ богамъ подобенъ!“

Послѣ этого на сцену появился Пиладъ. Походка его была благородна и горда. Жесты сопровождались паузами; движенія медленны, глаза то поникнуты къ землѣ, то обращены къ небу. Они обрисовывали человѣка, погруженнаго въ глубокое размышленіе о предстоящихъ великихъ подвигахъ.

(Рис. 272).

(Рис. 273).

Зрители сначала точно остолбенѣли. Затѣмъ, пораженные правдивостью исполненія, пришли въ такой единодушный восторгъ, что тотчасъ же забыли Гиласа, котораго они только что привѣтствовали. Пиладъ вывелъ за руку ученика и громогласно провозгласилъ: „Мы оба изображали Царя, повелителя двадцати Царей. Ты сдѣлалъ его—высокимъ, а я—великимъ!“

Не смотря однако на этотъ урокъ, Гиласъ не успокоился и снова составилъ заговоръ противъ Пилада. Узнавши объ этомъ, императоръ объявилъ, что онъ, не уничтожая закона о привилегіяхъ, данныхъ мимистамъ, дѣлаетъ исключеніе. Онъ приказалъ на площади публично наказать кнутомъ Гиласа, какъ нарушителя общественнаго спокойствія.

Дерзость, несдержанность и самомнѣніе Пилада были безграничны. При видѣ неодобрительныхъ по его адресу знаковъ публики, онъ нерѣдко подходилъ къ рампѣ и громко называлъ зрителей невѣждами, ничего не смыслящими въ искусствѣ.

На сценѣ, онъ до того увлекался ролью, что однажды, въ пантомимѣ, заимствованной изъ трагедіи Эврипида „Свирѣпый Геркулесъ“, изъ лука пустилъ въ публику съ десятокъ стрѣлъ и поранилъ нѣсколькихъ зрителей (рис. 272 и 273). Въ другой разъ, во время представленія той-же героической піесы, кто-то изъ публики замѣтилъ, что осанка и мимика Пилада не соотвѣтствовали характеру Геркулеса. Тогда Пиладъ сорвалъ съ себя маску, и громко заявилъ: „Дураки! развѣ вы не видите, что я изображаю безумнаго“.

Подобныя выходки проходили безнаказанно, потому что Пиладу все прощалось: онъ былъ кумиромъ Рима.

Бафиллъ былъ діаметральною противоположностью Пилада. Какъ въ жизни, такъ и въ своихъ „сальтаціонныхъ“ сочиненіяхъ, онъ проявлялъ постоянную веселость, стараясь всюду вносить оживленіе. Движенія его были преисполнены мягкости и граціи. Особенно красивы и выразительны были его пластичныя позы. Пантомимы его сочиненія, по выраженію современниковъ, были „картинами нѣги и вѣчнаго блаженства“.

Частная жизнь Бафилла была непрерывнымъ праздникомъ. Благодаря своему разгульному и веселому темпераменту, онъ имѣлъ массу друзей, поддерживавшихъ его во всѣхъ столкновеніяхъ съ Пиладомъ. Цѣль его жизни была потѣшаться и тѣшить другихъ. Онъ умеръ раньше Пилада, оставивши своему товарищу свободное поле славы.

Какъ Пиладъ, такъ и Бафиллъ имѣли своихъ поклонниковъ, которые соперничали между собою, превознося своихъ кумировъ. Расточая похвалы Пиладу, унижали достоинства Бафилла, и наоборотъ. Образовались двѣ партіи. Театральная кабала приняла такіе размѣры, что заставила умолкнуть политическія страсти, волновавшія въ то время Имперію.

Римъ раздѣлился на Пиладистовъ и Бафиллистовъ, непримиримыхъ между собою враговъ. На эти театральныя ссоры Августъ сначала смотрѣлъ сквозь пальцы, а затѣмъ, подъ вліяніемъ дружбы съ Меценатомъ, началъ оказывать явное предпочтеніе Бафиллу.

Къ императору конечно примкнула придворная партія. Пиладу начали жестоко свистать на сценѣ. Во главѣ свистуновъ находился одинъ знатный вельможа. Оскорбленный Пиладъ жестоко отплатилъ за этотъ свистъ. На слѣдующемъ представленіи, онъ изобразилъ вельможу въ самомъ грязномъ видѣ. Поклонники Пилада встрѣтили эту дерзкую выходку громомъ рукоплесканій. Въ свою очередь, вельможа не могъ простить актеру такого публичнаго глумленія. Съ своими приспѣшниками, онъ пригрозилъ уничтожить Пилада и даже сжечь его театръ.

Императоръ вмѣшался въ это дѣло. Для успокоенія разгорѣвшихся страстей, онъ призвалъ Пилада и лично отдалъ ему приказъ на нѣкоторое время удалиться изъ Рима. Пиладъ, конечно, подчинился, но не преминулъ дерзко замѣтить императору: „Ты неблагодарный! Предоставь намъ самимъ тѣшиться нашими ссорами!“.

Опала Пилада успокоила приверженцевъ Бафилла; но затѣмъ, по зрѣломъ обсужденіи, обѣ партіи столковались и пришли къ заключенію, что высылка любимаго артиста, доставлявшаго наслажденіе всѣмъ безразлично, была актомъ варварства и даже посягательствомъ на свободу дѣйствій, какъ артистовъ, такъ и гражданъ.

Узнавши объ этомъ, осторожный Августъ не только вернулъ Пилада изъ ссылки, но, по возвращеніи, даже наградилъ титуломъ, присвоеннымъ только сенаторамъ, отправляемымъ въ провинціи.

Обѣ партіи примирились. Враждовавшіе сенаторы и граждане снова получили возможность рукоплескать первому, по ихъ словамъ, пантомиму на земномъ шарѣ.

Послѣ смерти, Пиладъ и Бафиллъ оставили большое состояніе. Они нажили его отъ театральныхъ сборовъ и отъ очень крупнаго гонорара, который они получали за свои представленія какъ въ императорскомъ дворцѣ, такъ и въ частныхъ домахъ.

## VI.

Подражатели Пилада и Бафилла. Безпорядки. Цицеронъ и уроки сальтаціи. Страсть къ развлеченіямъ. Императоры—покровители. Императоры—гонители.

СПѢХЪ Пилада и Бафилла вызвалъ массу подражателей. Знаменитые пантомимы создали длинный рядъ учениковъ, которые не безъ успѣха продолжали на сценѣ дѣло, начатое ихъ учителями. Образовались двѣ школы: Пиладисты и Бафиллисты. Они сохранили принципы, усвоенные ихъ первоучителями. Одни совершенствовались въ трагическомъ жанрѣ, а другіе въ комическомъ. Сальтація школы Пилада отличалась величественностью, строгостью и серьезностью, необходимыми для проявленія высшихъ страстей. Сальтація же Бафиллистовъ была наивна, легка, весела и должна была подходить преимущественно для воспроизведенія на сценѣ любовныхъ похожденій.

Золотой вѣкъ Августа миновалъ. Наступило царствованіе Тиверія, который искусствъ не любилъ. При немъ и пантомима начала измѣнять свое направленіе. Артисты сдѣлались слишкомъ смѣлы на сценѣ. Нравственность и изящество постепенно отходили на задній планъ. Не столько сатира, сколько пасквиль составляли излюбленную тему для піесъ.

(Рис. 274).

Артисты начали позволять себѣ самыя дерзкія выходки противъ сенаторовъ и знатныхъ граждапъ. Выставлялись наружу пороки и недостатки живыхъ лицъ. Непристойно глумились надъ ихъ дѣйствіями. Это повело къ тому, что почти ежедневно, по окончаніи спектакля, происходили драки какъ актеровъ между собою, такъ и между зрителями, не остававшимися безучастными къ дерзостямъ актеровъ. При этомъ, сама стража, вмѣсто успокоенія разгулявшихся страстей, принимала активное участіе въ побоищахъ. Былъ случай, что нѣсколькихъ центуріоновъ и стражниковъ, при выходѣ изъ театра, избили до смерти.

Этотъ случай былъ доведенъ до сената. Часть сената, во избѣжаніе повторенія подобныхъ безобразій, рѣшила предоставить претору право сѣчь розгами провинившихся пантомимовъ. Этому однако воспротивился Агриппа, напомнившій о законѣ Августа. Хотя его мнѣніе восторжествовало, но за то сенаторамъ воспрещено было посѣщать артистовъ. Имъ разрѣшалось видѣть ихъ только въ театрѣ, во время спектакля. Претору же предоставлено было право провинившихся пантомимовъ изгонять изъ Рима.

Не смотря на крутыя мѣры, безпорядки все

таки возобновлялись. Наглость артистовъ и публичныя изъ за нихъ побоища снова начали доставлять правительству множество затрудненій. Тиверій не могъ болѣе терпѣть безобразій. Онъ приказалъ закрыть всѣ театры. Но пантомимѣ не суждено было угаснуть. Она нашла себѣ пріютъ въ частныхъ домахъ, у знатныхъ вельможъ, гдѣ на пирахъ, въ полной наготѣ, главенствовали застольныя развлеченія (рис. 274).

Не смотря на всѣ превратности судьбы, испытанныя пантомимами, успѣхъ ихъ не ослабѣвалъ. Они были въ модѣ и въ почетѣ. Этому способствовало открытіе въ Римѣ школъ сальтаціи, куда даже аристократическая часть населенія считала обязанностью посылать своихъ дѣтей для обученія искусству жестовъ. Въ этихъ школахъ, распутные гистріоны давали уроки, не стѣсняясь въ упражненіи дѣтей самыми непозволительными тѣлодвиженіями, что конечно не могло служить къ поднятію нравственности въ молодежи.

„Я смотрѣлъ съ ужасомъ, говоритъ Цицеронъ, какъ въ одной школѣ сальтаціи пятьсотъ мальчиковъ и дѣвочекъ одновременно упражнялись въ этомъ позорномъ искусствѣ. Съ болью въ сердцѣ, видѣлъ я двѣнадцатилѣтняго ребенка, который подъ звуки кимваловъ упражнялся въ непристойныхъ движеніяхъ, которыя устыдили бы даже простого раба“.

Между тѣмъ, самъ Цицеронъ бралъ уроки сальтаціи, изучая принципы жестикуляціи, которыми онъ пользовался при произнесеніи своихъ рѣчей. Сенаторы считали за честь водить личное и близкое знакомство съ пантомимами, забывая при этомъ низкое происхожденіе этихъ артистовъ, обыкновенно вольноотпущенниковъ или рабовъ.

О почетѣ, которымъ пользовались пантомимы, можно судить по найденнымъ въ Римѣ, Генуѣ, Неаполѣ и другихъ городахъ надгробнымъ плитамъ надъ ихъ могилами.

Надпись на памятникѣ Пиладу была слѣдующая:

Theoariti<br>
Avgg Lib.<br>
Pyladi<br>
Pantomimo<br>
Honorato<br>
Splendissimiss<br>
Civitatib. Italiae<br>
Ornamentis.<br>
Decurionalib. Orna<br>
Grex<br>
Romanus<br>
Ob. merita. Eius<br>
Titul. Memorial<br>
Posuit

Сбоку надпись: „Sui temporis primus“ то есть „Первому своего времени“.

Вотъ еще надпись на другой плитѣ, найденной на Апійской дорогѣ въ Римѣ:

M. Aur. Aug. Lib. Auldo Septentrioni. Pantomimo. Sui temporis primo Sacerdoti Apolines Parasito.

Уваженіе къ пантомимамъ не служило, однако, для нихъ сдерживающимъ началомъ. Они, по прежнему, продолжали развращать толпу, и страсть къ пантомимамъ возросла въ народѣ до такой степени, что остракизмъ пантомимы не могъ долго продолжаться.

По вступленіи на престолъ Калигулы, гоненія прекратились и публичныя зрѣлища были снова разрѣшены для народа, неистово требовавшаго хлѣба и зрѣлищъ. Самъ Калигула былъ страстнымъ поклонникомъ пантомимы, проводя цѣлыя ночи въ упражненіи этимъ искусствомъ. При немъ былъ такой случай: во время спектакля разразилась гроза. Калигула былъ внѣ себя и, по словамъ Сенеки, публично вызвалъ на бой Юпитера гро-

(Рис. 275).

моверяжца за то, что тотъ мѣшалъ ходу спектакля. (Рис. 275). Это вполнѣ вѣроятно. Отъ владыки, сдѣлавшаго консуломъ свою лошадь, можно было всего ожидать.

При этомъ императорѣ и послѣдующихъ за нимъ, вкусы публики упали еще ниже. Театръ превратился въ гнусную школу разнузданности. Давались пантомимы съ самыми безстыдными похожденіями героевъ.

При Неронѣ, пантомимы сначала были изгнаны, но народъ возроптал и затѣмъ они снова нашли себѣ покровителя въ лицѣ самого императора, который не задолго передъ смертью выразилъ даже согласіе публично выступить въ роли пантомима въ одной изъ поэмъ, почерпнутыхъ изъ Виргилія.

Нерону жаловались, что добрые нравы прошедшихъ вѣковъ исчезли. Страсть къ роскоши ихъ уничтожила. Императору говорили, что молодежь забывала свой долгъ, предаваясь распутству. Причину этого явленія приписывали нерящливости игры пантомимовъ. Римскія женщины утратили понятіе о нравственности, бросаясь въ объятія пантомимовъ.

Разсказываютъ, что одна римская матрона заболѣла отъ этой страсти къ одному пантомиму. Лечившій ее врачъ „Галліанъ", догадавшись о причинѣ болѣзни, скоро излечилъ ее, доставивши ей случай видѣться съ предметомъ ея любви.

Такъ продолжалось до воцаренія Домиціана. Его жена влюбилась въ пантомима Париса и раздѣлила съ нимъ свое ложе. Узнавши о невѣрности жены, императоръ издалъ декретъ, по которому пантомимы были снова изгнаны изъ Рима, а Парисъ былъ публично казненъ. Только передъ смертью, Домиціанъ смиловался и по неотступной просьбѣ толпы снова разрѣшилъ пантомимные спектакли, въ которыхъ артисты по прежнему возбуждали только соблазнъ и развратъ.

Историки увѣряютъ, что императоръ Траянъ задумалъ облагородить зрѣлища. Своими распоряженіями ему хотѣлось вернуть пантомиму ко временамъ ея процвѣтанія при Пиладѣ, но императору это не удалось.

Благодаря испорченности нравовъ, пустившей глубокіе корни во всѣ слои общества, искусство не могло подняться на прежнюю высоту. Старыя формы античной красоты, заимствованныя у грековъ, были давно на вѣки утрачены.

Причины упадка отчасти крылись и въ запретительныхъ мѣрахъ правительства. Неразрѣшаемыя публичныя зрѣлища превратились въ тайныя частныя сборища, гдѣ искусство не могло прогрессировать. Артисты, за неимѣніемъ конкурентовъ на публичной сценѣ, перестали совершенствоваться, сдѣлавшись наемными гаерами на оргіяхъ знатныхъ римлянъ.

Затѣмъ, когда снова разрѣшались зрѣлища, пантомимы, вмѣсто служенія Музамъ, возвращались къ излюбленному публикою скандальному и соблазнительному репертуару, открывавшему пантомимамъ широкое поле для ихъ любовныхъ похожденій. Этому много способствовалъ и прекрасный полъ, захватившій въ свои руки авторитетъ для опредѣленія достоинствъ артистовъ. Римлянки твердо держали въ рукахъ камертонъ для критической

оцѣнки таланта. Личный капризъ женщины къ извѣстному пантомиму создавалъ репутацію артисту, даже и лишенному дарованія.

Пантомимы не стѣснялись. Они открыто находились на содержаніи у знатныхъ римлянокъ. Настоящій талантъ артиста имѣлъ второстепенное значеніе. Сдержанность и артистическая порядочность отошли на задній планъ. Страсть римскихъ женщинъ къ своимъ излюбленнымъ доходила до неистовства. Обезумѣвшія матроны не стѣснялись входить въ уборныя, гдѣ лобызали одежды и маски своихъ любимцевъ. Послѣ спектакля вмѣстѣ съ толпою онѣ ожидали у подъѣзда выхода артистовъ и на улицѣ устраивали имъ самыя дикія оваціи.

Публика очень внимательно слѣдила за игрою артистовъ. Много эпизодовъ разсказанныхъ древними писателями свидѣтельствуютъ о нравахъ публики, являвшейся въ театры въ роли критиковъ. Зрители громогласно во время спектакля посылали различныя замѣчанія по адресу исполнителей. „Гдѣ же Гекторъ? Не видимъ его!“ злословила публика. „Ты требуешь лѣстницы. Зачѣмъ! Ты такъ высокъ, что свободно и безъ помощи лѣстницы можешь перескочить стѣны Ѳивъ!“ Когда на сценѣ появлялся блѣдный и худой пантомимъ, то обыкновенно съ ироніей выкрикивали „Ступай домой! полечись!“ Тучнымъ танцовщикамъ кричали: „Скачи осторожнѣе; полъ продавишь!“

Завистливые пантомимы не стѣснялись открыто критиковать другъ друга, что не мало способствовало ихъ личному совершенствованію въ искусствѣ.

## VII.

Школы сальтаціи. Гадитаны. Оргіи. Императоры покровители сальтаціи.

ИСКУССТВО пало такъ низко, что возрожденіе его было невозможно не смотря на то, что императоры не переставали ему покровительствовать. Но искусству это не могло идти на пользу: сами владыки погрязли въ нѣгѣ и распутствѣ. Въ своихъ безумныхъ оргіяхъ, они развлекались не однѣми только трагедіями и комедіями, но и безстыдными пантомимами.

Богатые римляне даже содержали собственныя труппы пантомимовъ, развлекавшихъ во время трапезы. Труппы эти находились подъ руководствомъ особыхъ учителей-балетмейстеровъ, которые обучали танцамъ молодыхъ артистокъ, при чемъ ни мало не стѣснялись, прибѣгая нерѣдко къ кнуту, который они держали всегда въ рукахъ во время уроковъ (рис. 276).

Не въ подражаніе-ли римскимъ суровымъ хореграфамъ, и современные балетмейстеры обучаютъ танцамъ и репетируютъ не иначе, какъ съ тростью въ рукахъ. Перро, Мазилье, С. Леонъ, М. Петипа и другіе не разставались съ длинною палкою, которою рѣзко постукивали во время балетныхъ репетицій. Трость балетмейстера сдѣлалась традиціонною и какъ бы необходимою принадлежностью его званія, при исполненіи своихъ обязанностей.

Плиній передаетъ разсказъ объ одной богатой, старой матронѣ, которая для собственнаго развлеченія, за большія деньги, содержала собственныхъ мимовъ, разрѣшая

имъ участвовать и въ театрахъ, и на религіозныхъ торжествахъ, обращая сборы въ свою пользу.

На пиры приглашались также танцовщицы, пріѣзжавшія изъ Египта и изъ Кадикса. Послѣднія подъ именемъ Гадитанъ пользовались особенною извѣстностью. Ювеналъ, Марціалъ даютъ восторженные отзывы объ ихъ танцахъ, отличавшихся самыми отчаянно соблазнительными позами. Увѣряютъ, что у Гадитанъ была своя національная пляска, которая послужила прототипомъ для испанскаго фанданго. Онѣ плясали съ кастаньетами въ рукахъ, подъ аккомпанементъ хора и музыки и почти всегда обнаженныя. Во время Имперіи, Гадитанъ, искусство которыхъ было извѣстно далеко за предѣлами ихъ отечества, выписывали въ Римъ для участія въ безумныхъ оргіяхъ знатныхъ патриціевъ. Тутъ онѣ наживали большія деньги, продавая свой талантъ и самихъ себя (рис. 277).

**Школа сальтаціи.**
(Рис. 276).

Обычай приглашать пантомимовъ перешелъ отъ знатныхъ вельможъ и въ императорскій дворецъ. Даже знаменитый Пиладъ игралъ за трапезой Августа. Адріанъ содержалъ труппу пантомимовъ, въ числѣ ихъ талантливыхъ Париса и Мемфиса.

При послѣдующихъ императорахъ, дворецъ кишѣлъ актерами, куртизанками и пантомимами.

Какъ серьезныя, такъ и комическія пантомимы на этихъ пиршествахъ исполнялись не одними только профессіональными артистами. Участвовали знатные вельможи и даже сами императоры. Калигула былъ страстнымъ пантомимомъ. Однажды, ночью, въ припадкѣ вдохновенія, онъ вызвалъ во дворецъ трехъ знатныхъ сановниковъ. Подъ звуки музыки онъ неожиданно выскочилъ въ костюмѣ танцовщицы, исполнилъ танецъ въ присутствіи удивленныхъ трехъ зрителей и тотчасъ же удалился. Калигула исполнялъ роли: Геркулеса, Бахуса, Аполлона и показывался въ роляхъ Діаны, Юноны и Венеры въ „Судѣ

Париса“. Его одежды были такъ прилажены, что онѣ моментально могли упасть, и глазамъ зрителей представлялось полуобнаженное тѣло стыдливой богини, въ мужскомъ образѣ.

Коммодъ, съ ранняго дѣтства, служилъ пантомимному искусству. Въ львиной шкурѣ онъ изображалъ Геркулеса и безстыдно выходилъ въ роли Амазонки.

**Гадитаны въ уборной.**
(Рис. 277).

Каракалла также изощрялся на сценѣ. При этомъ нельзя не отмѣтить, что профессіональные пантомимы (chironomontes) обязаны были разрѣзать подаваемыя кушанья на куски. Съ блюдами въ рукахъ, они подходили къ столамъ, въ тактъ музыки. Для каждаго кушанья были спеціальные музыкальные мотивы. Разрѣзаніе курицы или зайца сопровождалось также особыми тѣлодвиженіями.

Особенною изобрѣтательностью для сочиненія новыхъ развлеченій, во время оргій, славился Геліогабалъ. Но всѣхъ превзошелъ Домиціанъ, устроившій „черный пиръ“. Ме-

бель, стѣны и полъ въ столовой были покрыты черною матеріей. Приглашенныхъ сенаторовъ ввели въ это мрачное помѣщеніе. Каждый изъ нихъ подошелъ къ предназначенному ему мѣсту около воздвигнутой могильной колонны, на которой красовалась надпись съ именемъ приглашеннаго. Къ колоннѣ была прикрѣплена лампадочка, подобно тѣмъ, которыя подвѣшиваются у могилъ. Голые невольники, окрашенные въ черную краску, на подобіе злыхъ духовъ, подкрались къ усѣвшимся гостямъ и передъ каждымъ изъ нихъ исполняли самую дикую, устрашающую пляску и затѣмъ усѣлись у ихъ ногъ. Подали кушанья на черныхъ блюдахъ и исполнили погребальные обряды. Несчастные сенаторы думали, что наступилъ ихъ смертный часъ. Присутствовавшій при этомъ Домиціанъ неистовствовалъ, требуя крови и убійствъ. Мрачная комедія эта, съ плясками, окончилась однако тѣмъ, что обезумѣвшіе отъ страха сенаторы остались не только цѣлы и невре-

**Римская оргія.**
(Рис. 278).

димы, но даже были щедро награждены. Такъ нелѣпо тѣшились „владыки міра“ (рис. 278).

Однимъ изъ главныхъ нервовъ римской жизни сдѣлалась пантомима. Безъ нея римлянинъ не могъ существовать. Онъ походилъ на іонянъ, готовыхъ лишиться пищи, лишь бы присутствовать на Діонисіевыхъ праздникахъ.

Благодаря страстному увлеченію всѣхъ римскихъ сословій, число пантомимовъ росло неимовѣрно. Они считались тысячами. При Константинѣ, однѣхъ танцовщицъ профессіональныхъ было болѣе трехъ тысячъ. Этого императора не даромъ упрекали, что во время голода, изъ Рима были изгнаны иностранцы и философы. Всѣ же актеры, безъ различія, были оставлены для развлеченія голодной толпы.

(Рис. 279).

То было время, когда жажда къ зрѣлищамъ возрастала съ году на годъ. Именемъ боговъ стали прикрывать самыя безнравственныя представленія. Изъ Греціи перенесены были въ Римъ мистеріи, изъ Египта — праздники Изиды и Озириса. Но всѣ эти празднества, на новой для нихъ почвѣ, утратили свой строгій, религіозный характеръ. Подъ покровительствомъ религіи, они сдѣлались публичными торжищами и оргіями, въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова. Праздники въ честь Бахуса сдѣлались синонимомъ разврата

Доходило даже до того, что во времена Имперіи, императрица Мессалина (рис. 279) публично развратничала днемъ, танцовала обнаженная, не стѣсняясь присутствіемъ толпы разночинцевъ.

Мало этого, публичныя женщины Флора, Акка, Лавренція, Перенна были возвеличены званіемъ богинь. Благодаря денежнымъ пожертвованіямъ, сдѣланнымъ куртизанками, въ ихъ честь были воздвигнуты статуи, передъ которыми плясали и неистовствовали до самозабвенія.

Послѣднія историческія свѣдѣнія о пантомимѣ доходятъ до 520 года нашей христіанской эры. Въ этомъ году, театры были еще открыты въ Римѣ, но затѣмъ, когда Римъ былъ раззоренъ Аттиллою, то въ вѣчномъ городѣ все замолкло и о пантомимахъ ни одинъ историкъ больше не упоминаетъ.

**Маска глиняная. (Кол. Лекюйе).**

## VIII.

Пантомимныя піесы. Ихъ дѣленіе на разряды. Понятіе римлянъ о танцахъ. Описаніе Кассіодора. Мимика и жесты. Мнѣнія Новерра и Дидро. Противорѣчивыя мнѣнія о мимикѣ.

Изъ предъидущаго, краткаго историческаго очерка усматривается, что Ливій Андроникъ и его преемники мимы посредствомъ нѣмой игры передавали на сценѣ чувства, выраженныя въ стихахъ, которые подъ музыку пѣлъ другой артистъ. Въ этомъ первообразѣ пантомимы, все таки оставался устный діалогъ, который декламировалъ гистріонъ. Мимика была только могучимъ аксессуаромъ. Пиладъ и Бафиллъ дали новое направленіе искусству. Они совершенно уничтожили (diverbia) разговорную часть. Гистріонъ стушевался. На первый планъ былъ поставленъ нѣмой языкъ. Осталось только пѣніе (cantica), при чемъ музыканты помѣщались не на сценѣ, а въ оркестрѣ. Хористамъ же пѣвцамъ было отведено мѣсто на отдѣльной части сцены (pilpitum). Хоры пѣли не постоянно, а въ извѣстные промежутки времени, объясняя ходъ піесы и обрисовывая главнѣйшія драматическія положенія.

Такимъ образомъ, и пантомимы не были совершенно нѣмымъ зрѣлищемъ. Въ нихъ входили три главныхъ элемента: 1) „танецъ“ или жестъ, 2) текстъ или canticum и 3) музыкальный акомпаниментъ.

Главную часть всегда составляла „сальтація“, поэтому говорили про артиста, что онъ будетъ „танцовать“ такую то піесу, а о пѣніи не упоминали.

Canticum, т. е. пѣніе выражало не отдѣльную, случайную арію, а заранѣе сочиненный текстъ для піесы.

Артисты платили деньги поэтамъ, сочинявшимъ, по ихъ заказу, строфы для такихъ „cantica“. По словамъ Сенеки, Силонъ и цѣлый рядъ другихъ второстепенныхъ писателей создавали специальныя піесы для пантомимовъ.

Императоръ Августъ, однажды, спросилъ у Пилада, какимъ образомъ ему удалось усовершенствовать „сальтацію“—Пиладъ отвѣтилъ стихомъ Гомера:—„Звуками разныхъ инструментовъ и концертомъ человѣческихъ голосовъ“. Дѣйствительно, гистріоны-мимы до появленія Пилада имѣли въ своемъ распоряженіи только одну флейту простую или двойную. Пиладъ же сформировалъ цѣлый оркестръ изъ флейтъ, и другихъ, шумныхъ, мѣдныхъ инструментовъ; кимвалы, арфы, псалтеріоны и кроталы входили также въ составъ его оркестра. Хоры для пѣнія были усилены.

Такимъ образомъ, все было подстроено такъ, что одинъ и тотъ же актеръ единолично могъ исполнять нѣсколько мужскихъ и женскихъ ролей. Это было характерною особенностью пантомимы. Дѣйствительно, канва пантомимъ составлялась изъ опредѣленнаго числа „cantica“, пѣснопѣній, соотвѣтствовавшихъ числу выходовъ разныхъ дѣйствующихъ лицъ. Ихъ называли пантомимами въ нѣсколько масокъ.

Одинъ пантомимъ иногда составлялъ цѣлую труппу, постепенно измѣняя походку и настроеніе. Артистъ единолично могъ изобразить цѣлую трагедію въ лицахъ. Въ одномъ человѣкѣ соединялось иногда до пяти лицъ.

Пантомимныя піесы дѣлились на два разряда: „Monoprosopes“, то есть тѣ, въ которыхъ участвовалъ только одинъ актеръ, хотя бы и въ нѣсколькихъ роляхъ, и Polypro-

sores, гдѣ играли нѣсколько артистовъ. Къ первому разряду относится сальтація Пилада, Бафилла, Гиласа и другихъ болѣе извѣстныхъ артистовъ. По словамъ Лукіана, пантомимы дѣлились на нѣсколько актовъ. Это дѣленіе было взято изъ трагедій и комедій, откуда черпались сюжеты.

Въ первое столѣтіе послѣ Августа пантомимы съ нѣсколькими артистами давались очень рѣдко. Женщины же были допущены на сцену не ранѣе IV вѣка, не смотря на то, что въ качествѣ мимистокъ онѣ не переставали подвизаться и въ религіозныхъ торжествахъ и на народныхъ праздникахъ.

Изъ приведеннаго описанія, все-таки, остается невыясненнымъ, въ чемъ же заключалась „сальтація“, то есть танцовальное искусство, бывшее сначала достояніемъ мимовъ, а затѣмъ облагородившееся при появленіи пантомимовъ?

Латинскіе классики признавали сальтацію исключительно искусствомъ жестовъ; танцы, въ прямомъ ихъ смыслѣ, были какъ будто исключены изъ этого понятія, не смотря на то, что „Saltare“ означаетъ скакать, танцовать.

Истинное значеніе слова „танцы“ было перепутано до крайности. Ни одинъ изъ бытописателей Рима не даетъ никакихъ точныхъ, по этому предмету, указаній.

О техникѣ игры пантомимовъ и о средствахъ, бывшихъ въ ихъ распоряженіи для нѣмого разговора, намъ извѣстно только по сохранившимся античнымъ барельефамъ и по рисункамъ. Но неподвижный мраморъ въ состояніи передать только одинъ моментъ, цѣльнаго же впечатлѣнія онъ произвести не можетъ.

Для выясненія этого вопроса, въ распоряженіи изслѣдователя имѣются только отрывочныя свѣдѣнія, разбросанныя по разнымъ сочиненіямъ древнихъ писателей. Всѣ они въ одинъ голосъ превозносятъ римскую пантомиму до небесъ, прибѣгая къ самымъ неожиданнымъ сравненіямъ и метафорамъ, но о техникѣ искусства, сводившаго римлянъ съ ума, въ теченіи нѣсколькихъ столѣтій—ни слова.

Одни изъ нихъ называютъ пантомиму дивною „живописью въ движеніи“; другіе восхваляютъ жесты, утверждая, что это языкъ рукъ, у которыхъ имѣется ротъ; упоминаютъ о краснорѣчивыхъ рукахъ, о говорящихъ пальцахъ и патетическомъ молчаніи. Кассіодоръ сравниваетъ пантомиму съ нѣмою музыкою. Онъ говоритъ, что это—знаки, имѣющіе свое нарѣчіе, что это—пальцы, обладающіе даромъ пѣнія.

Это—божественное искусство, повторяютъ поэты; оно разгоняетъ и складываетъ слова въ связную рѣчь, не прибѣгая къ помощи языка.

— Не слѣдуетъ опасаться сдѣлаться глухонѣмымъ! Изобрѣтенъ языкъ, для пониманія котораго нужны не уши, а глаза.

Про одну мимистку говорили, что въ роли Венеры она превосходно „танцовала“ глазами.

Недурное объясненіе о пантомимахъ даютъ Атеней и Либаній. Они находятъ, что пантомимы, въ своихъ аллегорическихъ жестахъ и движеніяхъ, заботились преимущественно о пластикѣ и красотѣ формъ, чтобы служить образцами для скульпторовъ того времени. На сколько это примѣнимо къ грекамъ, на столько это, по нашему мнѣнію, неправдоподобно по отношенію къ римлянамъ.

Восторженный панегиристъ сальтаціи Лукіанъ, бесѣдуя съ философомъ Кратономъ, въ своемъ „діалогѣ о танцахъ“ приводитъ также рядъ примѣровъ о совершенствѣ, достигнутомъ этимъ искусствомъ. Наиболѣе яркимъ примѣромъ служитъ разсказъ о посланникѣ Понтійскаго царя, прибывшаго въ Римъ къ Нерону. Увидавши на сценѣ пантомиму и не знавши сюжета піесы, посолъ понялъ все, что изображаетъ актеръ.

Въ нашей странѣ столько сосѣдей, говорящихъ на разныхъ языкахъ, что часто, въ сношеніяхъ, мы не понимаемъ другъ друга! Подари мнѣ этого актера! обратился посолъ къ Нерону. Этотъ человѣкъ владѣетъ всемірнымъ языкомъ. Его поймутъ всѣ навѣщающіе наше государство иноземцы.

Только одинъ Кассіодоръ говоритъ нѣсколько подробнѣе объ игрѣ пантомимовъ. По его описанію можно составить себѣ точное представленіе о римской пантомимѣ.

„Появляется на сцену актеръ. Его встрѣчаютъ рукоплесканіями. Заигралъ оркестръ. Движеніями однѣхъ только рукъ, онъ объясняетъ содержаніе поэмы, которую играютъ музыканты. При помощи комбинированныхъ движеній, подобно письму, состоящему изъ словъ, онъ говоритъ глазамъ зрителей, тонко оттѣняетъ нѣмую рѣчь, сказывая отчетливо то, что можно выразить на письмѣ. Одинъ и тотъ же человѣкъ представляетъ намъ то Геркулеса, то Венеру, то царя, то простого воина, мужчину или женщину, стараго или молодого. Иллюзія такъ велика, что вы видите разныхъ лицъ, не замѣчая, что всю піесу исполняетъ одно и тоже лицо, быстро мѣняющее только походку, жесты и тѣлодвиженія, принаровленныя къ сюжету".

Объ игрѣ пантомимовъ, исторія не оставила ни одного даже элементарнаго трактата. Утверждаютъ, что Пиладъ и Аристотоникъ написали теорію этого искусства; но ихъ сочиненія для потомства не сохранились, потому о техникѣ игры пантомимовъ можно говорить только гадательно.

Какъ ни характерны приведенныя нами опредѣленія о пантомимномъ искусствѣ, но точнаго о немъ представленія составить все таки невозможно. У писателей того времени расточаются только хвалебные дифирамбы, а не выясняются начала, которыя легли въ основу игры артистовъ.

Можно сдѣлать только единственный выводъ. Сальтація и пантомима были языкомъ для зрѣнія, собраніемъ жестовъ, служившихъ для нѣмого выраженія устной рѣчи.

Это подтверждается еще тѣмъ, что слово „сальтація", независимо сценическаго своего значенія, служило также и общимъ выраженіемъ декламаціонныхъ дѣйствій при разнообразныхъ случаяхъ въ жизни. Такъ, когда читали стихи Овидія, авторъ радовался, что „танцуютъ" его піесу. Очевидно, подразумѣвалась декламація. Про императора Геліогабала историки повторяютъ, что онъ „танцовалъ" при пріемѣ пословъ и во время аудіенціи, „танцовалъ", разговаривая съ войскомъ, „танцовалъ" при совершеніи богослуженія. Не подлежитъ сомнѣнію, что тутъ шла рѣчь о величественной походкѣ, о торжественной поступи и о жестахъ, соразмѣренныхъ съ игравшею музыкой.

Нѣмой мимическій языкъ, конечно, былъ безсиленъ для воспроизведенія абстрактныхъ идей. Онъ былъ удобопонятенъ только тогда, когда въ передачѣ на сценѣ дѣлался страстнымъ, полнымъ образовъ, съ рѣзкими переходами и ярко выраженными движеніями.

Надо думать, что однимъ жестомъ выражалось не одно какое либо слово, а цѣлая фраза. При передачѣ дѣйствій или ощущеній, естественные жесты черпались въ природѣ самаго актера. Для предметовъ же домашняго обихода или другихъ понятій, поддающихся естественному выраженію, очевидно употреблялись *условные* жесты.

Это доказывается тѣмъ, что пантомимное искусство часто называлось римлянами („Chironomie") хирономіей, а артистовъ называли хирономами, то есть лицами, объясняющимися посредствомъ принципіальныхъ, условныхъ знаковъ, въ родѣ изобрѣтеннаго языка для глухонѣмыхъ.

Хотя съ такимъ мнѣніемъ соглашается и великій Новерръ, но въ своихъ знаменитыхъ письмахъ, онъ крайне скептически относится къ прославленной римской пантомимѣ. Отдавая должное талантамъ Пилада и Бафилла, онъ тѣмъ не менѣе развѣнчиваетъ этихъ артистовъ, утверждая прежде всего, что они не были творцами пантомимы, а что она много раньше была извѣстна въ Греціи. Затѣмъ, Новерръ утверждаетъ, что римскіе артисты не были въ состояніи выразить понятія ни о прошедшемъ, ни о будущемъ, ссылаясь на то, что онъ самъ, посвятившій всю жизнь на изученіе этого искусства, не могъ этого достигнуть при сочиненіи своихъ балетовъ. Но такое заключеніе составляетъ личное его мнѣніе или скорѣе самомнѣніе, а не служитъ доказательствомъ, потому что оно опро-

вергается увѣреніемъ Атенея, что извѣстный пантомимъ Мемфиръ одними только жестами умѣлъ изобразить характеръ и значеніе философіи Пиѳагора.

Не правъ былъ Новерръ въ своемъ заключеніи еще потому, что въ современныхъ хореграфическихъ произведеніяхъ, мы видимъ артистовъ, которые, благодаря умѣлому руководству своихъ учителей балетмейстеровъ, превосходно передаютъ мимикой всевозможные разсказы о прошедшихъ событіяхъ *).

Условные жесты, конечно, требовали извѣстной подготовки и предварительной науки, что и преподавалось въ особо учрежденныхъ школахъ сальтаціи.

Одинаковые, по извѣстному для всѣхъ актеровъ шаблону, условные жесты и знаки были извѣстны толпѣ. Нѣмой языкъ, въ силу привычки посѣщать театры, сдѣлался понятенъ публикѣ, наметавшей глазъ, глядя на упражненія пантомимовъ.

Кромѣ того, пониманію піесы много способствовало то, что на сценѣ давались піесы съ самыми популярными сюжетами. Да и не было никакой надобности ставить сложныя, по содержанію, трагедіи и комедіи. Мимика не была подстрочнымъ переводомъ каждаго слова, нанизаннаго въ стихахъ поэмы. Передавалась ея суть, и дѣйствіе развивалось въ такихъ только сценахъ, которыя легко могли быть принаровлены къ общепонятнымъ жестамъ.

Кромѣ того, время установило традиціонные жесты и особые знаки, для выраженія какъ разныхъ предметовъ, такъ и присущихъ всему человѣчеству чувствъ, страстей и настроеній **).

Слѣдуетъ при этомъ замѣтить, что удобопонятность жестовъ зависѣла главнымъ образомъ отъ индивидуальныхъ качествъ артиста. Талантъ его выражался въ естественной, близкой къ природѣ, передачѣ душевныхъ движеній. Талантливый артистъ жестикулировалъ не по заказу, не по мѣркѣ установившихся традицій, а „игралъ“ такъ, какъ подсказывало ему личное пониманіе исполняемой роли.

Артисты не рѣдко такъ увлекались на сценѣ, что забывшись утрировали роль. Мы уже говорили о трагическихъ излишествахъ Пилада. Разсказываютъ еще объ одномъ очень образованномъ и талантливомъ пантомимѣ. Исполняя роль неистоваго Аякса, онъ до такой степени забылся, что въ горячей сценѣ разорвалъ тунику одного изъ корифеевъ, отбивавшаго тактъ музыкѣ, потомъ вырвалъ флейту изъ рукъ музыканта и бросилъ ее въ Улисса такъ сильно, что чуть не проломилъ ему голову. Этимъ однако разгорячившійся Аяксъ не удовольствовался. Со сцены, онъ кинулся въ мѣста, занимаемыя сенаторами. Публика неистовствовала отъ восторга и требовала повторенія сцены, но остывшій пантомимъ громко отвѣтилъ: „Могу быть сумасшедшимъ только одинъ разъ“.

Сами зрители крайне внимательно относились къ игрѣ артистовъ. Между ними были строгіе критики и цѣнители. Во время представленія громогласно и шумно выражались знаки одобренія или неудовольствія.

Такъ, однажды, вышелъ на сцену очень низкій ростомъ артистъ, который игралъ роль Гектора. Публика, при видѣ его, закричала: „Это его сынъ, а не отецъ Гекторъ“!

Если дебютантъ пантомимъ не обладалъ достаточною легкостью и эластичностью движеній, то ему кричали: „Подоприте подмостки! Провалится“!

Одинъ пантомимъ въ роли слѣпого Эдипа ходилъ по сценѣ, какъ зрячій.

---

*) Достаточно указать на сцены въ „Жизели“ или балетахъ „Корсаръ“, „Дочь Фараона“, гдѣ балерина превосходно и вполнѣ понятно передаетъ разсказы о случившихся событіяхъ.

**) И въ современномъ балетѣ установились традиціонные жесты, передающіеся отъ одного къ другому поколѣнію артистовъ. Такъ напримѣръ, фраза „люблю тебя“ передается посредствомъ прикладыванія руки къ сердцу. Когда говорятъ про мать или отца, то складываютъ обѣ руки на груди и, опуская голову, закрываютъ глаза. Бракъ, свадьба выражается жестомъ, описывающимъ большой кругъ въ воздухъ, и т. д.

„Врешь! все видишь!" кричали ему зрители и освистали такъ, что артистъ больше не смѣлъ показаться на сцену.

Возвращаясь къ строгому цѣнителю, Новерру, нельзя обойти его, можетъ быть, и вѣскихъ разсужденій, которыми онъ старается свергнуть съ пьедестала такъ высоко поставленное въ Римѣ искусство пантомимовъ. Онъ говоритъ, что пантомимы не могли быть совершенны еще потому, что они обязательно играли въ маскахъ, закрывавшихъ не только лицо, но и всю голову. Между тѣмъ, на лицѣ, какъ на зеркалѣ души, преимущественно отражаются чувства и страсти человѣческія, радость и горе, счастіе и несчастіе. Подвижность лица есть главнѣйшій способъ для выраженія душевныхъ движеній. Разнообразіе игры личныхъ мускуловъ будетъ не полно, если къ нему на помощь не присоединилось правдивое выраженіе глазъ.

Новерръ сравниваетъ глаза съ двумя свѣточами, которыми освѣщаются черты всего лица. Безъ глазъ нѣтъ правды, нѣтъ эффекта. Какъ бы выразительны ни были жесты, но безъ глазъ они лишены души и истины. Закрытое же лицо и едва видные, черезъ узкія отверстія маски, глаза не давали артисту возможности пользоваться главнѣйшими средствами для игры. Между тѣмъ, всѣ пантомимы обязательно играли въ уродливыхъ деревянныхъ маскахъ, сохранявшихъ, во время всего представленія, одно и тоже застывшее выраженіе лица.

Вслѣдствіе этого, Новерру дѣлается непонятнымъ, какъ можно было уловить у пантомимовъ нарожденіе страстей, возростаніе или уменьшеніе ихъ. Маска скрывала все.

Какъ ни вѣрно это замѣчаніе, но съ другой стороны мы встрѣчаемся съ другимъ авторитетомъ—Дидро. Онъ держится противоположнаго мнѣнія, утверждая, что для насъ недоступно пониманіе древняго пантомимнаго искусства, передъ которымъ преклонялась вся Римская Имперія и которое стояло такъ высоко въ мнѣніи лучшихъ мыслителей того времени. Дидро говоритъ:

„Римскій пантомимъ игралъ царей, героевъ, тирановъ, богатыхъ и бѣдныхъ, горожанъ и поселянъ, выбирая присущія каждому изъ нихъ характерныя черты". Суровый философъ Тимократъ, порицавшій это искусство, случайно попалъ на спектакль и въ восторгѣ воскликнулъ: „Напрасно такъ долго стыдился Тимократъ! Ложный стыдъ лишалъ его величайшаго наслажденія!" Циникъ Деметрій съ насмѣшкою относился къ игрѣ пантомимовъ. Онъ утверждалъ, что успѣхъ зависитъ не отъ игры, а отъ музыки и обстановки. „Присутствовавшій при этомъ пантомимъ отвѣтилъ ему: „прежде, чѣмъ выражать свое сужденіе, взгляни на мою игру! Да замолкнутъ флейты!" Пантомимъ сыгралъ сцену безъ помощи музыки, и пораженный искусствомъ Деметрій заявилъ: „я не только видѣлъ, но я слышалъ. Ты говорилъ руками!"

При этомъ Дидро добавляетъ, что для современниковъ это благородное искусство утрачено.

Съ своей стороны, историкъ Тэнъ даетъ объясненіе, почему пантомима не нуждалась въ „игрѣ физіономіи". Вся несложная жизнь какъ въ Греціи, такъ и въ Римѣ происходила „внѣ дома". Интересовались преимущественно „тѣломъ". Душа была отодвинута на задній планъ. И въ театрахъ, зритель, глядя на игру актеровъ, восторгался всѣми частями человѣческаго корпуса. Онъ обращалъ вниманіе на благородство движеній, на мускулы, на дыханіе груди, на руки и пр. Голова и лицо не служили для выраженія страстей. Лицо не играло той роли, какую оно занимаетъ въ настоящее время. Оно не отражало на себѣ ни „міра" идей съ разными оттѣнками, ни отклика страстей и бурныхъ чувствъ. Лицо римлянина и грека, по словамъ Тэна, не страдало, было почти всегда неподвижно, безстрастно.

Въ нашъ сложный, нервный вѣкъ, при разнообразіи накопившихся отношеній между людьми, отношеній, незнакомыхъ античному міру, спеціально пластическія искусства Греціи и Рима перестали удовлетворять общество. Современный человѣкъ интересуется

торсомъ, бюстомъ, пластикой потому только, что, благодаря долгой, послѣдовательно развивавшейся культурѣ, онъ пріобрѣлъ вкусъ и любовь къ дивнымъ образцамъ скульптурныхъ формъ.

Такія соображенія наводятъ на мысль, что, если нельзя согласовать противорѣчивыя мнѣнія безспорныхъ авторитетовъ, то во всякомъ случаѣ, вопреки Новерру, слѣдуетъ признать, что не смотря на неблагопріятныя внѣшнія условія, которыми была обставлена игра пантомимовъ, искусство ихъ, и по словамъ латинскихъ классиковъ, которымъ нельзя не довѣрять, достигло высокой степени совершенства. Не даромъ же весь Римъ плакалъ, страдалъ и ликовалъ, присутствуя на излюбленныхъ имъ пантомимныхъ зрѣлищахъ.

Въ чемъ же заключался секретъ, которымъ владѣли артисты для привлеченія толпы?

Отвѣтъ можетъ быть одинъ: секретъ заключался въ талантѣ артистовъ, умѣвшихъ выражать человѣческія страсти, и не прибѣгая къ движенію лицевыхъ мускуловъ.

## IX.

Сюжеты для пантомимъ. Описаніе въ „Золотомъ Ослѣ“ Апулея. Парисъ и три богини.

Пантомима совмѣщала въ себѣ всѣ роды античнаго театра—трагедію, комедію и сатиру. Миѳологія давала обильный матеріалъ для каждаго изъ этихъ родовъ искусства.

И дѣйствительно, пантомимы широко пользовались греческой фабулою. Сценическія представленія преимущественно состояли въ изображеніи дѣяній боговъ, полубоговъ, героевъ и въ разныхъ миѳахъ.

Древнѣйшими мимическими сценами считаются „Сатурнъ, пожирающій дѣтей“, „Аполлонъ и Музы“. Подвиги же Геркулеса были излюбленною темою для пантомимъ.

Метаморфозы Овидія служили также богатѣйшимъ источникомъ, откуда черпались программы для піесъ. Бафиллъ воспользовался баснею объ Юпитерѣ и Ледѣ. Онъ же изобразилъ „Невѣрность Венеры и Марса“. Обѣ эти піесы считались конькомъ Бафилла. Онъ прибѣгалъ въ нихъ къ крайне непристойнымъ жестамъ, что подтверждается Ювеналомъ.

Леда, поддающаяся на сценѣ ласкамъ Лебедя-соблазнителя, или Нимфа, уступающая вожделѣніямъ критскаго быка, даютъ достаточное представленіе о непристойной реальной правдѣ, къ которой стремились пантомимы. Пантомимъ Планій заимствовалъ для себя изъ Овидія піесу подъ названіемъ „Морской богъ Главкъ“.

Почти у всѣхъ римскихъ писателей встрѣчаются названія исполнявшихся въ разныя времена пантомимъ: „Геркулесъ и его подвиги“, Аяксъ, Гекторъ, Андромаха, Гнѣвъ Ахилла и пр., и пр. Были использованы игривыя, любовныя похожденія Юпитера, Бахуса, Меркурія, Орфея и др. Жизнь Прометея, Судъ Париса и разныя буколики, взятыя изъ Миѳологіи, составляли любимый репертуаръ.

Пантомимы, однако, не довольствовались однѣми баснями. Давались также піесы, сочиненныя исключительно для прославленія царствовавшаго императора.

Ювеналъ говоритъ объ одной пантомимѣ „Лавреола“, рѣзко отличавшейся отъ другихъ. На сценѣ артиста привязывали къ высокому кресту, съ котораго онъ долженъ былъ скользить. Имѣли мѣсто также и піесы съ историческимъ содержаніемъ и съ намеками на событія текущаго дня.

Къ сожалѣнію, программы какъ мимическихъ сценъ, такъ и пантомимъ утрачены. Намъ извѣстно только названіе піесъ, а какимъ образомъ развивалось въ нихъ дѣйствіе—погибло для потомства.

Остался чуть-ли не единственный драгоцѣнный документъ объ одной пантомимѣ, помѣщенной въ „Золотомъ ослѣ“ Апулея.

Это описаніе на столько интересно, что передаемъ его полностью:

„Сцена изображаетъ покрытую зеленью гору, на подобіе той, которую Гомеръ воспѣлъ, подъ именемъ Иды. Бьетъ фонтанъ. Пасутся нѣсколько козъ. Ихъ стережетъ пастухъ Парисъ, красивый молодой человѣкъ, съ фригійскимъ плащемъ на плечахъ. Вскорѣ появляется обнаженный юноша, задрапированный легкою матеріею. Въ его волосахъ виднѣются два золотыхъ крылышка, въ рукахъ вѣтка, символы бога краснорѣчія. Онъ подвигается на манеръ танцоровъ, держа въ рукахъ роковое яблоко; передаетъ его Парису и, объяснивши жестами приказъ Юпитера, удаляется. Затѣмъ появляется молодая женщина съ благородною поступью. Это—Юнона; на головѣ ея бѣлая діадема, въ рукахъ скипетръ. За нею слѣдуетъ Минерва, вооруженная копьемъ и щитомъ; голова покрыта блестящею каскою, украшенною оливковымъ вѣнкомъ. За ними слѣдуетъ еще молодая дѣвица, превосходящая ихъ красотою. Это мать Амуровъ. Она обнажена подобно тому, когда Венера была еще дѣвственницею. Одна только легкая ткань покрываетъ ея драгоцѣнныя тѣлесныя сокровища. Отъ ея любовнаго дыханія, любопытный Зефиръ по временамъ приподнимаетъ легкую сѣро-голубую завѣсу, чтобы обрисовать чудные контуры божественнаго тѣла. Дочь Неба родилась въ волнахъ.

„За каждой изъ богинь слѣдуетъ многочисленная свита. Юнону сопровождаютъ Касторъ и Полуксъ въ блестящихъ каскахъ, покрытыхъ звѣздами. Подъ звуки флейты, величественная дочь Сатурна обѣщаетъ пастуху Парису сдѣлать его царемъ всей Азіи, если только онъ вручитъ ей яблоко.

„Затѣмъ, къ пастуху подходитъ Минерва. Ей сопутствуютъ „Ужасъ и Страхъ“ съ обнаженными мечами въ рукахъ. За нею слѣдуетъ музыкантъ на флейтѣ. Онъ издаетъ рѣзкіе и глухіе звуки на подобіе трубы, придавая мелодіи оживленный и воинственный характеръ. Дочь Юпитера, взволнованная, съ угрожающимъ взоромъ, быстрыми движеніями и рѣзкою жестикуляціею предлагаетъ Парису раздѣлить съ нимъ силу и мужество, обѣщая сдѣлать его знаменитымъ, первымъ мужемъ во всей странѣ, если только онъ предпочтетъ ее другимъ богинямъ.

„Послѣ этого, на средину сцены выступаетъ Киприда-Венера. Вокругъ нея рѣзвятся красивыя дѣти, настоящіе амуры, сошедшіе съ неба. Они снабжены крылышками и стрѣлами. Въ ихъ рукахъ факелы. Они какъ будто освѣщаютъ путь богини, шествующей къ

брачному пиру. Посреди хора молодыхъ нимфъ, еще дѣвственицъ, показываются „Часы и Граціи", вѣчно смѣющіяся. Онѣ танцуютъ легкіе танцы, развлекая богиню удовольствіями: сыплютъ ей подъ ноги цвѣты и играютъ волосами бѣлокурой.

„Раздаются звуки флейтъ, играющихъ пѣсни лидійцевъ, нѣжная гармонія которыхъ внушаетъ любовь. Приближается Венера. Ея изнѣженная походка, легкіе повороты головы и красота формъ возбуждаютъ восторгъ въ сердцахъ окружающихъ. Ея граціозные жесты какъ будто отвѣчаютъ мягкимъ звукамъ флейтъ. Иногда же весь ея разговоръ выражается только въ ея глазахъ. Полузакрывая ихъ, она то манитъ къ себѣ, то отталкиваетъ, принимая угрожающій видъ. Если пастухъ отдастъ ей спорное яблоко, то онъ сдѣлается обладателемъ красивѣйшей изъ всѣхъ женщинъ, другою, подобною ей Венерою. Таково ея

**Судъ Париса.**
**Чаша. Берлинскій музей.**
(Рис. 280).

обѣщаніе. Парисъ не колеблется. Онъ отдаетъ яблоко Венерѣ, признанной имъ самою красивою изъ трехъ богинь.

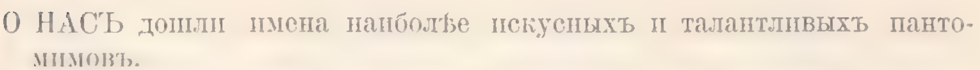
„Послѣ этого суда, Минерва и Юнона удаляются. Печаль и злоба начертаны въ ихъ очахъ. Это отражается на ихъ движеніяхъ. Венера же, напротивъ, выражаетъ свою радость. Чувство удовлетворенности владѣло всѣмъ ея существомъ. Вмѣстѣ съ хоромъ своихъ нимфъ она исполняетъ легкій танецъ".

Очевидно, что сцены эти заимствованы у грековъ, потому что наглядное ея изображеніе сохранилось на одной античной греческой вазѣ (рис. 280).

Читая это описаніе, какъ-то трудно вѣрится, что рѣчь идетъ о представленіи, данномъ болѣе 2000 лѣтъ тому назадъ. Это вполнѣ готовая высоко-поэтическая балетная программа, для любой изъ современныхъ европейскихъ сценъ, гдѣ фантазія балетмейстера можетъ широко развернуться при сочиненіи группъ и отдѣльныхъ танцевъ.

## X.

Наиболѣе талантливые пантомимы. Женщины пантомимистки. Одежда. Костюмы. Маски.



ДО НАСЪ дошли имена наиболѣе искусныхъ и талантливыхъ пантомимовъ.

Знаменитѣйшими считались описанные нами Пиладъ, Бафиллъ и Гиласъ.

Пиладовъ было нѣсколько. Одному изъ нихъ, также талантливому, покровительствовалъ Траянъ.

Пересчисляемъ только наиболѣе извѣстныхъ и искусныхъ:

Агилій (Agilius), жившій при императорѣ Коммодѣ, Лоциндъ (Locindes) бывшій съ двѣнадцати-лѣтняго возраста любимцемъ Гальбы, Вителія и всего народа римскаго, Регулъ (Regulus), Аремъ (Aremus), Виталій (Vitalis), Архимимъ Рабіи, Волумній (Volumnius), прославившійся своими танцами въ честь Аполлона, Генезій (Genesius) жившій при императорѣ Максиминѣ. Говорятъ, что участвуя однажды въ піесѣ, гдѣ осмѣивались таинства Христа, Генезій былъ до такой степени воодушевленъ религіозными таинствами, что самъ впослѣдствіи принялъ христіанскую вѣру. Церковь даже признала его святымъ.

Тоже самое случилось и съ знаменитымъ Арделіономъ (Ardelione); но его постигла тяжелая участь; благодаря переходу въ христіанство, онъ въ циркѣ принялъ мученическую смерть.

(Рис. 281).

Прославился еще Мнесферъ (Mnesfer), который случайно погибъ во время спектакля, когда давали пантомиму Лореоль. Это было при Калигулѣ. Другой пантомимъ того же имени былъ однимъ изъ любовниковъ Мессалины.

Извѣстностью пользовался Парисъ (Paris), другъ не столько Домиціана, сколько его жены. Узнавши связь Париса съ своею женою, императоръ изгналъ Париса изъ Рима; затѣмъ, снова позволилъ ему возвратиться. Кончилъ же свою жизнь тѣмъ, что императоръ приказалъ его умертвить.

Другой пантомимъ, носившій тоже имя Париса, также былъ умерщвленъ Нерономъ; онъ извѣстенъ тѣмъ, что благодаря его гнуснымъ совѣтамъ, Неронъ утопилъ свою мать Агриппину.

Славились также своимъ талантомъ Эзопъ и сынъ его Клавдій. Отецъ оставилъ сыну нажитое имъ колоссальное состояніе, которое безумно растратилъ безпутный Клавдій.

Можно привести еще длинный списокъ талантливыхъ пантомимовъ, но лавры ихъ не прибавили особеннаго блеска искусству.

Изъ женщинъ пантомимистокъ прославились Юлія, Лупіа, Герміона, Арбускула куртизанка и мимистка, Діонизія и Титэла. Эти двѣ послѣднія были особенно искусны въ танцахъ и позахъ. Ихъ репертуаръ состоялъ исключительно въ сладострастныхъ сценахъ.

Нѣкоторые писатели утверждаютъ, что поощряемыя рукоплесканіями толпы, артистки эти въ изображеніи „непристойности“ дошли до совершенсева.

Кромѣ профессіональныхъ пантомимовъ, пріобрѣли себѣ своимъ талантомъ извѣстность и много лицъ знатнаго происхожденія. Нѣкто Планкъ считался особено изобрѣтательнымъ. На пиру, который давалъ Маркъ Антоній въ честь Клеопатры, Планкъ, совершенно обнаженный, таская за собой придѣланный длинный рыбій хвостъ, ползалъ на колѣнахъ, подражая движеніямъ сирены (рис. 281). Славились еще мимическимъ искусствомъ Антій, Клавдій, Крассъ и другіе.

Костюмы пантомимовъ отличались большимъ разнообразіемъ. Они одѣвались соотвѣтственно исполняемой ими роли. Когда пантомимъ игралъ въ одной піесѣ нѣсколько ролей, то онъ мѣнялъ также и костюмъ.

Ношеніе тоги на сценѣ было строжайше запрещено. Пантомимы пользовались только туникою и паллой. Послѣдняя одежда, въ которую одѣвались женщины, состояла изъ длиннаго плаща, спускавшагося до пятокъ. Эти женскіе костюмы были желтаго цвѣта, потому ихъ называли „Crocota.“ Пантомимы злоупотребляли этимъ женскимъ покровомъ, потому что онъ давалъ имъ возможность свободнѣе дѣлать соблазнительные жесты и тѣлодвиженія.

(Рис. 282).

Изъ другихъ одеждъ, наиболѣе употребительныя были Стола (Stola), туника, подъ названіемъ Talaris, Syrma, родъ драпировки, которую носили куртизанки, митра, тіара, Redimiculum — головной уборъ женщинъ.

Кромѣ того, при постановкѣ новыхъ піесъ, изобрѣтались множество фантастическихъ костюмовъ, для изображенія Сатировъ, Фавновъ, Силеновъ и др.

Пантомимы появлялись на сценѣ не иначе, какъ въ маскахъ, которыя закрывали не только лицо, но надѣвались на голову; маски были далеко не такъ безобразны, какъ маски драматическихъ актеровъ. Были маски съ двойнымъ профилемъ; онѣ выражали два совершенно разныхъ чувства; напримѣръ, съ одною стороны—гнѣвъ отца; съ другой—нѣжность сына.

Къ услугамъ пантомимовъ, торговцы держали массу масокъ съ самыми разнообразными выраженіями лица, для всѣхъ возрастовъ, для всѣхъ положеній. Маски эти покрывались волосами разныхъ цвѣтовъ, или дѣлались лысыми, толстыми, приплюснутыми; моделировались по желанію. Женскія маски отличались красотою. Для фабрикаціи такихъ масокъ существовали спеціальные скульпторы-художники, доводившие свое искусство до совершенства. Они принимали даже заказы на маски—портреты съ живыхъ лицъ, иногда употребляемыя пантомимами для обличительныхъ сатиръ на сценѣ.

Греческія и римскія маски имѣютъ свою исторію. И они прошли цѣлый рядъ фа-

зисовъ до тѣхъ поръ, пока не установилась окончательно та маска, которая принята была для сценическихъ представленій.

Сначала артисты просто намазывали себѣ лицо дрожжами и краской; затѣмъ дѣлали маски изъ листьевъ растеній лопуха или репейника. По мѣрѣ развитія драматической поэмы, явилась потребность къ изображенію лицъ разныхъ возрастовъ и положеній. Создалась маска. Кто былъ ея изобрѣтателемъ, неизвѣстно. Первыя маски дѣлались изъ выдолбленнаго дерева. Были настоящіе художники этого дѣла, которые вырѣзали „выраженіе" лицъ, сообразно указаніямъ авторовъ піесъ (рис. 282).

Полуксъ различаетъ три рода масокъ: трагическія, комическія и сатирическія. Выраженія лицъ были большею частью неестественны, комическія же всегда причудливы.

Не останавливаясь на подробномъ описаніи античныхъ масокъ, имѣвшихъ преимущественно значеніе въ драматическомъ искусствѣ, замѣтимъ только, что кромѣ поименованныхъ трехъ родовъ масокъ, существовалъ еще четвертый родъ масокъ, который у грековъ назывался „оркестическимъ" или „нѣмыми" масками, бывшими въ употребленіи у танцовщиковъ. Маски эти представляли собою красивыя лица съ правильными очертаніями; ротъ былъ закрытъ въ отличіе отъ „драматическихъ" масокъ съ уродливо разинутыми ртами.

## XI.

Помпейскія танцовщицы. Выразительность игры. Пиршественные танцы.

ЛАТИНСКІЕ классики много говорятъ о мимахъ и о пантомимахъ; но рѣшительно нигдѣ не упоминается объ „искусствѣ ихъ ногъ". Нигдѣ не говорится ни о темпахъ, ни о блескѣ исполненія, въ томъ смыслѣ, какъ мы теперь понимаемъ танцовальную технику.

Это дало поводъ позднѣйшимъ изслѣдователямъ утверждать, что танцевъ, основанныхъ на законахъ художественной пластики, у римлянъ не существовало. Новерръ, а за нимъ и Блазисъ категорически заявляютъ, что римскіе мимическіе артисты изощрялись исключительно въ безсмысленныхъ прыжкахъ, въ кривляніяхъ и дикихъ неприличныхъ тѣлодвиженіяхъ.

Подобный рѣзкій приговоръ можно примѣнить только къ первымъ

временамъ появленія мимовъ. Къ позднѣйшей же эпохѣ, когда искусство развивалось, когда на помощь ему явились школы сальтаціи, взглядъ Блазиса едва-ли основателенъ.

Для чего же тогда существовали подобныя школы? Чему же тамъ учились? Очевидно, преподавали, если не теорію, то механическую часть этого искусства, а также знакомили съ дисциплиною движеній. Такое мнѣніе наше находитъ себѣ оправданіе въ диссертаціи о театральной сальтаціи, написанной де Лольнейемъ. Онъ говоритъ, что сальтація заключала въ себѣ слѣдующія, главныя движенія тѣла: flexus, percursus, satus, conquinis centia, divaricatio, conserto, pedum permutatio, manum connixio, sopplosio и другія.

(Рис. 283).

При этомъ различались два главныхъ рода сальтаціи: Motaria, соотвѣтствовавшая греческой кубистикѣ, а также и нашимъ танцамъ съ различными положеніями корпуса; все это, конечно, преподавалось въ школахъ, и Stataria—болѣе спокойная сальтація, гдѣ артистъ блестѣлъ не столько быстротою, воздушностью и легкостью движеній, сколько талантомъ изображенія человѣческихъ страстей, то есть пантомимою.

Суровый приговоръ Блазиса опровергается еще мраморными изваяніями и фресками, найденными при раскопкахъ Геркуланума и Помпеи.

Помпейскіе рисунки (рис. 283 и 284) извѣстныхъ четырехъ танцовщицъ, хотя и отнесены къ греческому искусству, но они наглядно показываютъ, что художественная греческая оркестика несомнѣнно сказалась на искусствѣ изображенныхъ артистокъ. Всѣ онѣ мимистки—участницы въ празднествѣ Вакха или Цереры. Эти помпейскія вакханки, какъ принято ихъ называть, очевидно, обученныя, профессіональныя мимистки. Онѣ дышатъ изумительною прелестью формъ и жестовъ. У одной изъ нихъ, граціозное положеніе рукъ, очевидно, заученное. Она какъ будто сама любуется эффектомъ своихъ движеній (рис. 285).

(Рис. 284).

Другая, съ головою обвитою плющемъ, одѣта Менадою, волосы ея распущены; закинутая къ плечамъ голова проникнута тѣмъ священнымъ огнемъ, которымъ обыкновенно проникались вакханки, упоенныя вліяніемъ божества, въ честь котораго онѣ плясали.

Третья, съ тирсомъ въ одной рукѣ, держитъ въ другой корзину съ зеленью, не менѣе прекрасна; очевидно, это образъ жрицы, несущей дары богамъ.

На четвертомъ рисункѣ нарисована мимистка, очевидно участвующая въ религіозномъ торжествѣ. При страстномъ, вдохновенномъ настроеніи всей фигуры, она держитъ въ рукахъ ящикъ (accera) съ благовоніями, предназначенными для жертвоприношенія богамъ. Художникомъ, писавшимъ этотъ образъ, ухваченъ моментъ, дышащій изяществомъ и граціей.

Кромѣ этихъ фресокъ недавно открыты еще подобные рисунки въ Атріумѣ дома, покрытаго превосходно сохранившимися рисунками мимистокъ, танцовщицъ; ихъ жесты и движенія ногъ показываютъ, что онѣ вышли изъ хорошей школы, а не „дрыгаютъ" ногами, какъ категорически заявилъ Блазисъ. Всѣ помпейскія вакханки и въ настоящее время могутъ служить чудными образцами красоты античныхъ жестовъ. Каждый, даже и не знатокъ легко усмотрѣть въ мимисткахъ проявленіе лучшихъ формъ танцовальнаго искусства.

Или взгляните на нѣсколько болѣе сложныя фрески въ той же Помпеѣ. На одной картинѣ представлены двѣ раздрапированныя танцовщицы, которыя въ подобномъ костюмѣ обыкновенно приступали къ танцамъ на пирахъ. Только впослѣдствіи, послѣ ряда танцовальныхъ движеній онѣ совершенно освобождались отъ одеждъ и своимъ искусствомъ плѣняли пирующихъ. Превосходно передано счастливое сочетаніе движеній этихъ артистокъ.

Такое положеніе несомнѣнно, и мы склонны думать, что и Римъ далъ не малое число танцовщицъ, плѣнявшихъ богачей на ихъ оргіяхъ.

Укажемъ еще на другую не менѣе красивую картину, гдѣ изображены нѣсколько танцовщицъ въ дѣйствіи.

Одинъ поэтъ картинно описываетъ образъ одной изъ мимистокъ, которою онъ любовался при исполненіи ею танца на пиру.

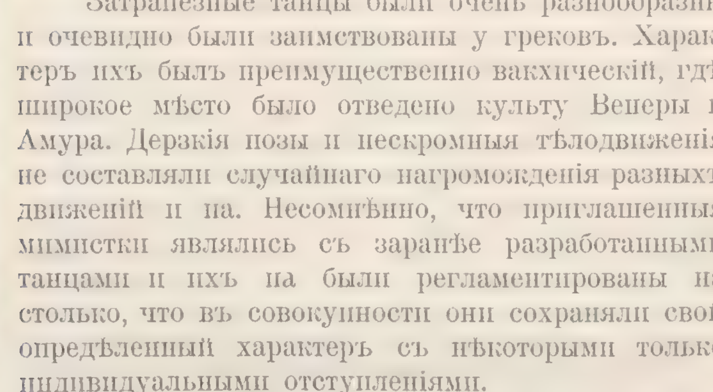
„Она была одѣта въ прозрачное покрывало Нерейды. Ея дѣвственная красота поражала присутствующихъ. Волосы были подобраны съ большимъ искусствомъ. Символы звучали въ быстрыхъ движеніяхъ ея искусныхъ рукъ. Все тѣло дышало неописуемою прелестью. Я видѣлъ ее танцующею и любовь охватила все мое существо. Юныя дѣвицы прислуживали во время трапезы, при чемъ исполняли своеобразные танцы, и пр., и пр.".

Чудныя мраморныя изваянія, найденныя въ Геркуланумѣ, признаны за такихъ мимистокъ-рабынь, прислуживавшихъ во время трапезы.

Обыкновенно приписываютъ „Помпейскимъ танцовщицамъ“ — греческое происхожденіе. Конечно, такое мнѣніе вполнѣ достовѣрно, но почему же не предположить, что и въ римскихъ обширныхъ владѣніяхъ, особенно въ такихъ крупныхъ центрахъ, какъ Римъ и теперешній Неаполь, не существовали красивыя римскаго происхожденія женщины-артистки, воспринявшія всю прелесть греческихъ образовъ и даже превзошедшихъ оригиналы.

(Рис. 285).

Геркуланумъ и Помпея были погребены Везувіемъ въ то время, когда римляне крѣпко осѣли на югѣ Италіи. Хотя всѣ сцены, воспроизведенныя на стѣнахъ разрытыхъ домовъ, несомнѣнно составляютъ откликъ греческаго вліянія, но, хочется думать, что фигуры танцовщицъ сняты съ красивыхъ, живыхъ римлянокъ, которыя съ не меньшимъ, чѣмъ гречанки, искусствомъ танцовали передъ Виргиліемъ и знатными римскими гражданами.



Затрапезные танцы были очень разнообразны и очевидно были заимствованы у грековъ. Характеръ ихъ былъ преимущественно вакхическій, гдѣ широкое мѣсто было отведено культу Венеры и Амура. Дерзкія позы и нескромныя тѣлодвиженія не составляли случайнаго нагроможденія разныхъ движеній и па. Несомнѣнно, что приглашенныя мимистки являлись съ заранѣе разработанными танцами и ихъ па были регламентированы на столько, что въ совокупности они сохраняли свой опредѣленный характеръ съ нѣкоторыми только индивидуальными отступленіями.

Приведенныя данныя служатъ несомнѣннымъ доказательствомъ, что если римскіе танцовщики и танцовщицы и не выдѣлывали стройныхъ антраша и классическихъ пируэтовъ нашего времени, то во всякомъ случаѣ, ихъ танцы подчинены были извѣстнымъ началамъ художественной красоты, требовавшей и извѣстной дисциплины въ движеніяхъ, какъ рукъ, такъ и ногъ.

Хотя все это можно считать за достовѣрное, но тѣмъ не менѣе о техникѣ танцевъ въ Римѣ намъ все таки ничего неизвѣстно. Только одинъ Атеней говоритъ, что при Маркѣ Авреліѣ танцы состояли изъ прыжковъ, сгибанія ногъ, колѣнопреклоненія и переплетенія ногами. . . . . и только.

## XII.

Римскіе праздники. Луперкаліи. Вакханаліи. Либераліи. Флореалы. Деревенскіе праздники Паденіе Рима.

ВМѢСТѢ съ религіей, къ римлянамъ перешли изъ Греціи разнообразные культы; а съ ними вмѣстѣ и длинный рядъ символическихъ, ритуальныхъ дѣйствій, которыми сопровождалось поклоненіе божествамъ.

Римскіе праздники, торжества уличныя, въ честь боговъ, процессіи были сколкомъ съ греческихъ, съ различными только варіантами, сообразованными съ духомъ римскаго народа.

Такъ какъ описаніе религіозныхъ процессій съ ихъ обрядовыми особенностями были бы повтореніемъ того, что нами сказано о Греціи, то мы ограничимся перечисленіемъ только наиболѣе характерныхъ, гдѣ „сальтація“ играла значительную роль.

Римъ обожалъ публичныя игры, спектакли и всякаго

(Рис. 286).

рода уличныя торжества, имѣвшія характеръ народныхъ зрѣлищъ. Въ этихъ послѣднихъ толпа принимала активное участіе.

Чисто римскаго происхожденія были Мегалезійскія празднества. Этотъ культъ „Доброй Богини-матери“ (Dainia Mater) былъ учрежденъ въ память перенесенія въ Римъ изъ Фригіи священнаго его символа—камня Цибеллы. Это была очень сложная мистерія, состоявшая въ купаніи Цибеллы въ Тибрѣ. Камень несли торжественно къ рѣкѣ, гдѣ безформенную глыбу, какъ символъ скромности и дѣвственности, ежегодно для очищенія погружали въ воду. При этомъ, подъ звуки кимваловъ, барабановъ, флейтъ, народъ упражнялся въ самыхъ неистовыхъ плясках.

Чисто римскимъ учрежденіемъ были и „Луперкаліи“, праздники, существовавшіе еще въ то время, когда будущій всемірный городъ состоялъ изъ нѣсколькихъ пастушескихъ

(Рис. 287).

общинъ. Испрашивалось благословеніе боговъ на пріумноженіе стадъ. Затѣмъ „Луперкаліи“ были перенесены къ подножію Палатинской горы, гдѣ приносились въ жертву козлы и собаки. Прикрытые одними козлиными шкурами, празднующіе били ремнями всѣхъ встрѣчныхъ, при чемъ безплодныя женщины охотно принимали побои, полагая, что благодаря полученнымъ ударамъ онѣ сдѣлаются способными къ дѣторожденію. Прыгали, скакали до изнеможенія, позволяя себѣ всякія излишества (рис. 286). Только при Имперіи, луперкаліи были закономъ воспрещены.

Для исполненія разныхъ обрядовыхъ дѣйствій, а также для приданія большаго блеска уличнымъ торжествамъ, переходившимъ впослѣдствіи и въ цирки, приглашались и профессіональные мимисты и мимистки. Присутствіе ихъ оживляло общую народную картину процессій и праздниковъ, гдѣ мимамъ и танцамъ было отведено едва-ли не самое видное мѣсто.

Впрочемъ, мимы въ качествѣ активныхъ участниковъ были допущены не на всѣ торжества.

Ихъ допускали только на Цереаліи, Вакханаліи, Флораліи, Аполлинаріи, на Ювеналіи, на Капитолійскія и Романскія игры.

***Цереаліи***—мистеріи въ честь богини Цереры—были точной копіей съ греческихъ элевзинскихъ таинствъ, съ тѣми же символическими дѣйствіями и танцами. Для совершенія обрядовъ на дни празднествъ спеціально выписывались женщины—жрицы изъ Греціи.

***Аполлинаріи*** происходили въ честь Аполлона, черезъ каждые шесть лѣтъ. Приносили въ жертву быка съ золотыми рогами. Шествіе этого быка сопровождалось пѣніемъ, кликами толпы и плясками мимовъ, во славу покровителя музъ.

***Вакханаліи***—таинственный культъ Бахуса, съ его ужасающею разнузданностью, при-

(Рис. 288).

зывалъ на улицу всю развращенную часть населенія. Въ описаніяхъ этихъ уличныхъ оргій имѣется мало свѣдѣній о внутренней связи и о значеніи ритуальныхъ дѣйствій, которыя дѣлались мало замѣтными и утопали въ хаосѣ грохочущей толпы. Извѣстно, что одѣтыя вакханками женщины съ распущенными волосами, ночью бѣгали къ Тибру, имѣя въ рукахъ зажженные факелы. Онѣ то окунали въ воду эти огненныя свѣтила, то снова вынимали, потрясая ими въ воздухѣ. Извѣстно также, что было устроено нѣчто въ родѣ машины, посредствомъ которой бросали въ пропасть людей, обреченныхъ будто бы на смерть самими богами. Этихъ несчастныхъ выбирали преимущественно изъ тѣхъ, которые противились уличному распутству. Подробности объ этихъ безумныхъ оргіяхъ сохранились преимущественно только по отношенію къ совершавшимся безобразіямъ. Приводится масса публичныхъ актовъ проституціи. Скандалы нерѣдко доходили до убійствъ.

Римскія Вакханаліи, по своему характеру, мало отличались отъ греческихъ празд-

нествъ въ честь Діониса. Въ Римѣ толпа съ ея кривляніями была еще болѣе разнузданна, чѣмъ въ Элладѣ. Пляски выражались даже въ болѣе грубой формѣ.

Древніе обряды первоначальнаго грознаго божества Сатурна (греческаго Хроноса) особенно рельефно сказались въ римскихъ Вакханаліяхъ, гдѣ козлоподобные мимы, едва прикрытые звѣриными шкурами, и почти обнаженныя мимистки съ тирсами въ рукахъ приходили въ священный, вакхическій экстазъ, танцуя до самозабвенія, до полнаго упадка силъ. О стройности, о дисциплинѣ и порядкѣ тутъ не могло быть и рѣчи. При общемъ, гулѣ все смѣшивалось въ безформенную, лишившуюся разсудка толпу. Искусства жестовъ и единства темповъ, конечно, тутъ не было. Каждый плясалъ, кто во что гораздъ.

Юныя служительницы Венеры куртизанки и мимистки занимали почетное мѣсто въ Vinales, оргическомъ праздникѣ въ честь Венеры, въ *Либераліяхъ* (Libera Sacra), нѣчто въ родѣ греческихъ Діонизій.

Особенно же отличались мимистки на празднествахъ въ честь богини Флоры, которую куртизанки считали своею покровительницею. Это былъ ихъ праздникъ.

***Флораліи*** праздновались въ теченіи шести дней. Они перешли изъ Греціи, но были искажены до неузнаваемости. У грековъ простые, невинные танцы обрисовывали радость, которую ощущала молодость при наступленіи весны. Римляне же недолго сохранили ихъ первобытный характеръ и быстро передали имъ оттѣнокъ бурнаго сладострастія.

Главная часть праздника, притомъ самая распущенная, происходила ночью при свѣтѣ факеловъ. Флораліи длились въ продолженіи шести дней и шести ночей. Первоначально празднества эти происходили исключительно въ циркѣ. Подъ звуки лиры выступалъ хоръ изъ семнадцати женщинъ, которыя возлагали вѣнки и корзины съ цвѣтами къ подножію статуи Флоры. Такъ какъ Флора считалась покровительницею куртизанокъ, то въ праздникѣ принимали участіе танцовщицы-куртизанки, исполнявшія самые разнузданно чувственные танцы. Только въ позднѣйшія времена Имперіи къ цирковымъ зрѣлищамъ добавили и сценическія представленія на временныхъ подмосткахъ, устраиваемыхъ для этой цѣли въ циркахъ.

Тутъ давали спектакль, гдѣ подвизались исключительно однѣ мимистки и куртизанки. Синонимами этого зрѣлища были распутство и развратъ. Народъ неистовствовалъ; громко требовалъ, чтобы мимистки снимали одежды, что онѣ, впрочемъ, и исполняли безпрекословно (рис. 287). Въ обнаженномъ видѣ онѣ плясали, принимая самыя нескромныя позы и прибѣгая къ далеко не двусмысленнымъ тѣлодвиженіямъ. На сценѣ происходило самое наглое безобразіе. Разсказываютъ, что славившійся чистотою нравовъ Катонъ однажды пожелалъ посмотрѣть на это зрѣлище. Когда проститутки узнали о присутствіи сурового Катона, то изъ уваженія къ нему, онѣ не захотѣли обнажиться, не смотря на требованія шумной толпы. Тогда Катонъ немедленно покинулъ зданіе и неистовства развернулись въ полной силѣ (рис. 288).

***Ювеналіи*** были учреждены Нерономъ. На эти празднества допускались женщины всѣхъ возрастовъ; говорятъ, что 80-ти лѣтняя Элія Кателла (Aelia Catella) танцовала на этихъ праздникахъ.

Во время тріумфальныхъ празднествъ въ честь одержанныхъ побѣдъ, или по поводу какихъ либо другихъ событій, мимамъ, въ оффиціальныхъ процессіяхъ, было отведено заранѣе опредѣленное церемоніаломъ мѣсто. Они шли послѣ атлетовъ и дѣлились на три группы—возмужалыхъ, подростковъ и дѣтей. Одежда имъ была присвоена особенная пурпурная туника съ металлическимъ поясомъ, на которомъ висѣло оружіе. Короткій кортикъ составлялъ ихъ вооруженіе; на головѣ мѣдная каска съ султаномъ. Въ предшествіи своего главнаго режиссера, они во время шествія исполняли воинственную пляску, на подобіе греческаго Пиррическаго танца. Послѣ нихъ, шли мимы другой категоріи. Одѣтые въ костюмы сатировъ, фавновъ, менадъ и пр., они передъ толпою изощрялись въ комическихъ скачкахъ и тѣлодвиженіяхъ.

Рис. 289.

Въ такомъ духѣ выражалось участіе мимовъ во всѣхъ торжествахъ, куда они были только допущены. Ихъ обязанности считались почетными. Къ мимамъ, совершившимъ проступки, примѣнялось наказаніе, въ видѣ запрещенія участвовать въ процессіяхъ.

Народныхъ танцевъ, въ прямомъ ихъ значеніи, у римлянъ не было. Нельзя назвать ни одного танца, который, по конструкціи своихъ темповъ, имѣлъ бы ему присвоенныя черты. Неизвѣстна ни одна пляска, которая выражала бы гипъ націи. Настоящаго народнаго танца, въ томъ смыслѣ, какъ онъ установился въ современныхъ намъ народностяхъ, ни въ Римѣ, ни въ его провинціяхъ не существовало.

У деревенскихъ жителей были празднества, только по роду ихъ занятій. Они устраивали игрища въ тѣни священныхъ лѣсовъ, посвященныхъ разнымъ божествамъ. Такъ, землепашцы праздновали дни посѣвовъ и жатвы (Feriae Sementivae, Rubiqalia); пастухи имѣли свой спеціальный праздникъ (Vafilies), причемъ упражнялись въ пляскахъ и прыжкахъ головою внизъ. Всѣ эти развлеченія сохраняли характеръ полурелигіозный. Испрашивалось ниспосланіе благодати у боговъ, считавшихся ихъ патронами-покровителями. При этомъ, не исключался и элементъ веселія. Пѣніе подходящихъ къ случаю пѣсенъ сопровождалось плясками, которыя, хотя и разнообразились, но опредѣленныхъ темповъ не имѣли.

Эти развлеченія, въ измѣненномъ только видѣ, перешли и въ самый Римъ. Ремесленники, по роду своихъ занятій, отводили одинъ день въ году для личнаго веселья. Хлѣбопеки, направляясь къ храму своей покровительницы Весты, водили по улицамъ разукра-

шенныхъ ословъ, приводившихъ въ движеніе жернова. Освобожденные отъ работъ рабы и рабыни также одинъ день въ году веселились по своему. Музыканты собирались въ храмъ Минервы. Замаскированные, шумно шли они по улицамъ Рима съ музыкой и плясками. Рыбаки, матросы и другія корпораціи имѣли свои ежегодные праздники.

Какъ танцовали и что именно танцовали въ эти дни веселья, осталось неизвѣстнымъ. Развлекались, скакали, производили возбуждавшія смѣхъ тѣлодвиженія и всегда, неизмѣнно во славу божества-покровителя. Отъ этихъ праздниковъ остались только одни мало объясняющія названія, изъ которыхъ, тѣмъ не менѣе, можно заключить, что ни сольныхъ, ни парныхъ національныхъ танцевъ въ Римѣ не было. Если подобные и встрѣчались, то они были сколкомъ съ греческихъ хореграфическихъ упражненій. Были, конечно, и домашніе танцы, во время свадебныхъ (рис. 289) и другихъ пиршествъ. Всѣ они были наслѣдіемъ Эллады.

Римъ палъ. Храмы разрушены и боги свергнуты съ ихъ пьедесталовъ. Закрылись театры, прекратились кровавыя зрѣлища въ циркахъ. Неслышно больше разгульныхъ пѣснопѣній ни въ дворцахъ, ни на улицахъ. Не видно нигдѣ и танцевъ, столько вѣковъ составлявшихъ любимое развлеченіе безпутнаго Рима. Нѣтъ больше ни бурныхъ уличныхъ празднествъ и тріумвальныхъ шествій, въ честь когда-то одержанныхъ побѣдъ. Вѣчный городъ замеръ въ позорѣ своего безумія.

Наростала новая сила, которая только миромъ и любовью совершила глубокій переворотъ всего античнаго міра. Свѣтъ христіанства озарилъ человѣчество и изъ мрака римскихъ катакомбъ возвѣщены были новыя гуманныя начала непорочности, чистоты и милосердія.

Такъ безславно угасло и бывшее, въ теченіи многихъ вѣковъ, въ почетѣ танцовальное искусство римлянъ. Перешедшее изъ Эллады, страны классической красоты, благородное искусство окончательно переродилось, вылившись въ такія нецѣломудренныя формы, что вмѣсто самосовершенствованія, оно падало ниже и ниже.

Кромѣ историческихъ и, конечно, очень цѣнныхъ матеріаловъ, имѣющихъ чисто внѣшнее значеніе, отъ искусства римлянъ получились только отрицательные результаты. Оно было не въ силахъ дать новый, жизненный толчекъ для развитія красивѣйшихъ, античныхъ образовъ, изъ которыхъ былъ сплетенъ греческій сложный культъ.

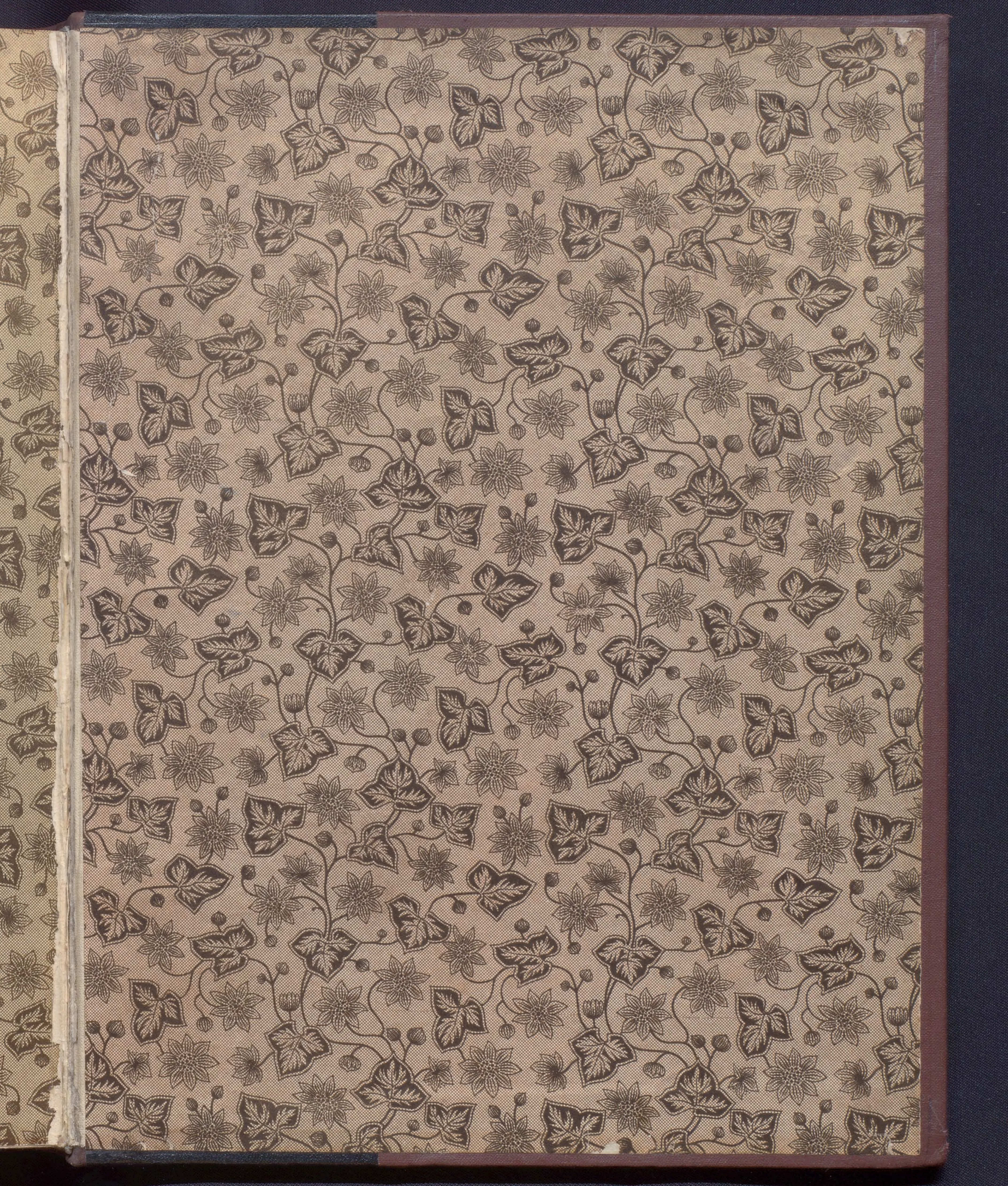
Во всякомъ же случаѣ, заслуга римлянъ заключается въ томъ, что они положили основаніе цѣльному зрѣлищу—пантомимному балету, то есть тому роду сценическихъ представленій, которыя, въ новѣйшія времена, получили широкое распространеніе на всѣхъ европейскихъ сценахъ.

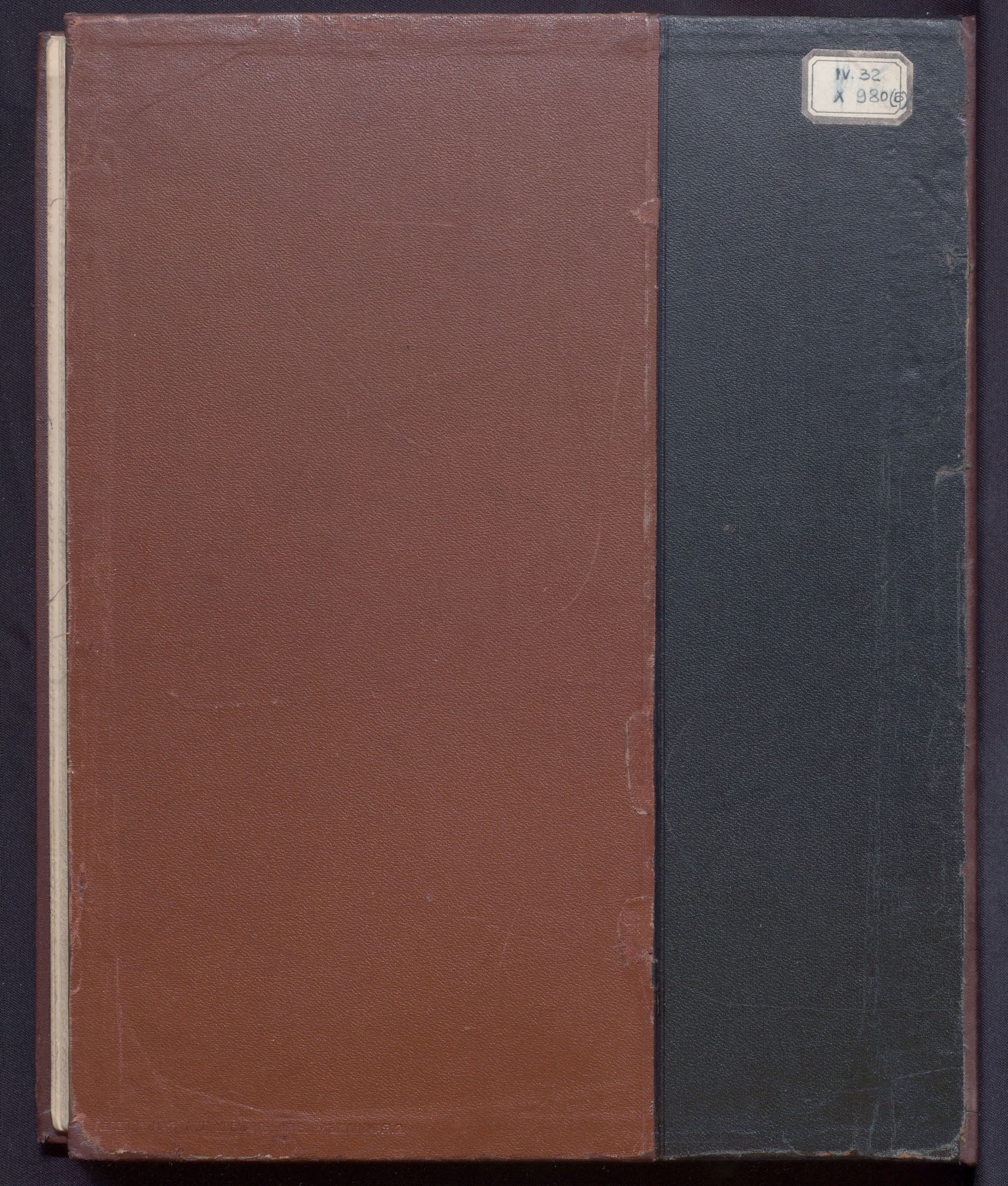
**КОНЕЦЪ I ЧАСТИ.**

ЦѢНА:

На мѣловой бумагѣ въ кожанномъ переплетѣ. 10 р.

На слоновой бумагѣ въ переплетѣ . . . . 7 р.




IV.32
X 980(6)